

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

أُجِدَّ الحَاطِبُ المُتَعَدِّلُ المُحَلِّدُ مِنْهُ مِنْ عِلْمِهِ  
الرَّسَالَةُ دِيَالَمِ التَّوَكُّلِ

مَدِينَةُ  
مَدِينَةُ  
مَدِينَةُ

الْمَدِينَةُ الْعَرَبِيَّةُ الْمُشْرِقِيَّةُ  
وَزَارَةُ التَّعْلِيمِ الْعَالِي  
جَامِعَةُ أُمِّ الْقُتَيْبِ  
مَدِينَةُ  
مَدِينَةُ  
مَدِينَةُ



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٠١٧٣٦

الْبَابُ  
نَاصِرُ بْنُ عَلِيٍّ الْحَارِثِيُّ

# تَحْفٌ لِلْمَدِينَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْمُشْرِقِيَّةِ

« دِرَاسَةٌ فَنِيَّةٌ حَضَارِيَّةٌ »

رِسَالَةٌ مُقَدِّمَةٌ لِنَيْلِ دَرَجَةِ الدِّكْتُورَاهُ فِي الْخَفَاسَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ

٤٩٠٦



إِعْدَادُ  
نَاصِرُ بْنُ عَلِيٍّ الْحَارِثِيُّ  
إِشْرَافُ  
الْأُسْتَاذِ الدِّكْتُورِ  
مُحَمَّدِ بْنِ رَاحِيٍّ الْعَمَرِ

١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م

بسم الله الرحمن الرحيم  
تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني ( دراسة فنية حضارية )

تتكون هذه الدراسة من قسمين رئيسيين ، الأول تحليل ، والثاني وصف ، وقد اشتمل القسم الأول على أربعة أبواب مسبقة بمقدمة ومقفعية بخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع وعدة ملاحق .

فالباب الأول خصصته للصناعة وضم ثلاثة فصول ، الأول لمراكز الصناعة ، والثاني لطرق التشكيل والثالث لأساليب تنفيذ الزخارف والكتابات ، والباب الثاني للتصميم وحوى ثلاثة فصول أيضا ، أولها لأواني وأدوات المطبخ ، والثاني لوسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ، والثالث لأدوات التطيب والنظافة والزينة .

وبالنسبة للبواب الثالث فاشتمل على ثلاثة فصول ، الأول يختص بالنقوش مرتبة تاريخيا ، والثاني لمضمون هذه النقوش ، والثالث عن التحليل الفني ، أما الباب الرابع فأفردته للزخرفة وضم ثلاثة فصول ، الأول للزخرفة النباتية ، والثاني للزخرفة الهندسية ، والثالث للزخارف المحورة .

أما القسم الثاني فهو دراسة وصفية للتحف التي قمت بدراسة منها من حيث نوعها ، ومعدنها ، وأبعادها ، ومكان حفظها ، وتاريخها ، ثم الأشكال ، سواء فيما يتعلق بأشكال التصميم ، أو الكتابات أو الأشكال الزخرفية .

ومن خلال دراستي لهذا الموضوع توصلت الى نتائج علمية مهمة من أبرزها :

- (١) أثبتت بالدراسة العلمية عدم صحة ما ذهب اليه علماء الحملة الفرنسية من أنه لا توجد بمصر معادن .
- (٢) تصحيح أخطاء علمية وقع فيها بعض الباحثين سواء فيما يتعلق بتسمية أنواع الأواني والأدوات أو فيما يتعلق بتسمية بعض العناصر الزخرفية وتفنيدها بعض الافتراءات المتعلقة بعناصر أخرى .
- (٣) تصويب قراءات غير صحيحة وقع فيها بعض الباحثين الذين نشروا بعض التحف المسجل عليها كتابات كما يتضح في ثمانية عشر نقشا .
- (٤) تصويب أخطاء كتابية وقع فيها الصناع العثمانيون أنفسهم كما في ثلاثة عشر نقشا .
- (٥) قراءة ثمانية نقوش لم يتمكن من قراءتها بعض الباحثين الذين نشروا التحف الخاصة بها .
- (٦) نشر ستة وثلاثين نقشا لأول مرة .
- (٧) نشر اثنتين وثمانين ومئتي تحفة لأول مرة من أصل ٤١٦ .
- (٨) تسمية الزخرفة المكونة من عناصر التوريق والزخرفة الخطاوية بالزخرفة العثمانية .
- (٩) ظهرت لأول مرة في العصر العثماني الشوك والملاعق والتفسيرات والسماورات والدلال وظروف الفناجين .
- (١٠) أحدث العثمانيون بالمباخر مخزنا للبخور .
- (١١) ظهرت في العصر العثماني الشمعدانات الطويلة ، كما ظهرت الشمعدانات التي تضاء بالكهرباء .

يعتمد ، ، ،

عميد كلية الشريعة والدراسات الإسلامية

٥/١٢ / ١٤٢٤ هـ

المشرف على الرسالة

الاسم : محمد باصبر لغز

التوقيع : محمد باصبر لغز

الباحث

الاسم : محمد باصبر لغز

التوقيع :

د . سليمان بن وائل التويجري

الحمد لله  
سوكا



الموضوع	الصفحة
المحتويات	ج - هـ
شكر وتقدير	و - ز
المقدمة	١ - ١٤
القسم الأول ( الدراسة التحليلية )	
الباب الاول	
الصناعة	١٥ - ٧٢
الفصل الاول : المعادن ومراكز الصناعة	١٦ - ٣٧
الفصل الثاني : طرق التشكيل	٣٨ - ٥٣
الفصل الثالث : أساليب التنفيذ	٥٤ - ٧٢
الباب الثانى	
التصميم وصلته بالوظيفة	٧٣ - ١٤٠
الفصل الاول : أوانى وأدوات المطبخ	٧٤ - ١٠٠
الفصل الثانى : وسائل الاضاءة والتدفئة والحفظ والراحة	١٠١ - ١٢٤
الفصل الثالث : أدوات التطيب والنظافة والزينة	١٢٥ - ١٤٠
الباب الثالث	
الكتابات	١٤١ - ٢٨٥
الفصل الاول : عرض تاريخي للنقوش الكتابية	١٤٢ - ١٩٩
الفصل الثانى : المضمون ( أسماء وألقاب )	٢٠٠ - ٢٢٣
الفصل الثالث : التحليل الفني	٢٢٤ - ٢٨٥
الباب الرابع	
الزخرفة	٢٨٦ - ٣٤٩
الفصل الأول : الزخارف النباتية	٢٨٧ - ٣٠٥
الفصل الثانى : الزخارف الهندسية	٣٠٦ - ٣٢٤
الفصل الثالث : الزخارف الحيوانية	٣٢٥ - ٣٤٧

الموضوع	الصفحة
الخاتمة .....	٣٥٨ - ٣٥٠
المصادر والمراجع .....	٣٨١ - ٣٥٩
الملاحق .....	٤٩٦ - ٣٨٢
( أولا : المعاجم )	
(١) معجم المصطلحات الواردة فى الرسالة .....	٣٩٩ - ٤٠٧
(٢) معجم الفاظ الاثاث المعدني (عربي - تركي - فارسي - انجليزي ) .....	٤٠٢ - ٤٠٠
(٣) معجم اسماء طرق تشكيل الاثاث ( عربي - تركي - انجليزي ) .....	٤٠٤ - ٤٠٣
(٤) معجم اسماء اساليب تنفيذ الكتابات والزخارف بالاثاث ( عربي - تركي - انجليزي ) .....	٤٠٦ - ٤٠٥
( ثانيا : الجداول )	
(١) قائمة بأسماء السلاطين العثمانيين ( حياتهم ومدة حكم كل واحد منهم وشهرته ) .....	٤٠٩ - ٤٠٨
(٢) جدول يوضح درجة صلابة الصخور التى تستخرج منها المعادن المستخدمة فى الاثاث .....	٤١١ - ٤١٠
(٣) جدول يوضح خصائص المعادن التى صنع الاثاث منها	٤١٣ - ٤١٢
(٤) جدول يوضح خصائص الأحجار الكريمة التى رصع الاثاث بها .....	٤١٥ - ٤١٤
القسم الثانى	
( الدراسة الوصفية )	
(١) اللوحات .....	٤٨٩ - ٤١٧
(٢) الاشكال .....	٤٩٦ - ٤٩٠

سَلَامٌ وَقَعْدٌ  
بِيدِ



المقدمة

يعود اهتمامى بهذا الموضوع الى ما قبل تسجيله ببضع سنين ، وذلك عندما كنت فى رحلة علمية خارج المملكة فى كل من تركيا وممرأثناء الاعداد لدرجة الماجستير(\*) ، حيث لفت نظرى تلك المقتنيات المعدنية الرائعة التى تزخر بها المتاحف ، والمجموعات الخاصة ، وبعض العماثر القديمة التى زرتها ، والحقيقة أننى لم أعر فى ذلك الوقت تلك المقتنيات أى اهتمام يذكر ، لانشغالى بجمع المادة العلمية الخاصة بموضوعى آنذاك .

ولما أنعم الله سبحانه وتعالى علي بالحصول على درجة الماجستير ، عقدت العزم على دراسة فرع آخر من فروع الفن الاسلامى ، فعادت بى الذاكرة الى تلك المقتنيات المعدنية الرائعة ، وشرعت فى قراءة ما كتب عن المعادن الاسلاميه فى المراجع المتوفرة لدي ، وبعد عدة أشهر تولدت فى نفسى قناعة تامة نحو اختيارالأوانى والأدوات المعدنية العثمانية موضوعا لنيل درجة الدكتوراه فى الآثار الاسلاميه بمشيئة الله .

ومما لاشك فيه أن هناك أسبابا متعددة حفرتنى لاختيار هذا الموضوع بالذات ، وتحديدده بفترة تاريخيه معينة ، وأسبابا أخرى تتعل بانتمائى لهذا الفرع من فروع الفن الاسلامى .

فأما الأسباب التى دفعتنى لاختيار هذا الموضوع فتتمثل فى جديته وأمالته ، اضافة الى تصحيح ماساد لدى الباحثين من اعتقاد مفاده : أن العثمانيين لم يبدعوا فى هذا الميدان ، وفوق هذا وذاك رغبتى فى تناول موضوع لم تجر فيه دراسات وافيه ، وعزمنى على استحداث خطه علميه ، والسير على وفق منهج علمى مبتكر .

ومن ناحية أخرى فان الأوانى والأدوات تحتوى على كتابات تسجيليه تتضمن اسم الواقف أو المهدى ، والشخص الذى أوقف له أو أهدي اليه ، أو

---

(\*) موضوعها : أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثمانى ( دراسة فنيه حضارية ) .

المكان الموقوف أو المهدى له ، والمناسبة التى أوقف أو أهدي فيها ، كما تشتمل هذه الكتابات على معلومات مهمة ، كالألقاب وأسماء الأشخاص ومكانتهم ، والأماكن ، وغير ذلك مما يشكل ثروة علمية لا يستهان بها .

وفضلا عن ذلك فتتجلى فى الآثار الأذواق الفنية الرفيعة ، لعلته الوثيقة بالاستخدامات الدينية والمدنية ، حيث يبدو الحرص جليا نحو اظهارها بمظهر يليق بمكانة مستخدمها ، أو مكان إستخدامها .

أما الأسباب التى دعتنى لتحديد هذا الموضوع بالعصر العثمانى ، فيمكن اجمالها فى عدة أمور ، من أبرزها : أن هذه الفترة قد سبق لى دراستها فى الماجستير ، وهو اتجاه مبنى على أن هذا العصر ورث كـل التقاليد والتجارب الفنية السابقة ، مما يتيح للدارس أن يتتبع التطور فى التصميم ، والصناعة ، والزخرفة منذ فجر الاسلام ، وهو أمر غير متحقق فيما لو أختيرت فترة مبكرة .

أضف الى ذلك أن هذا العصر يمثل المرحلة الأخيرة للفن الاسلامى ، وقد شهد فى أواخره سيادة النهضة الأوروبية ، مما يستدعى التعمق فى الدراسة ، لكشف مابذله الصناع العثمانيون من جهود للتأقلم مع هذا التطور الناشئ ، وفى ذلك رد صريح على أولئك الذين شككوا فى قدرة صناع هذا العصر على التكيف مع الظروف ، كما أن البحث فى هذا العصر يمدنا بمعرفة أسباب التخلف الصناعى الذى أصاب المسلمين ، مما أودى بنا فى نهاية الأمر الى مانحن فيه اليوم من ابتعاد عن ركب الحضاره .

أما الأسباب التى دعتنى للتخصص فى هذا المجال ، فقد وضعت نصب عيني حاجة المملكة الى متخصصين فى هذا الميدان ، خاصة وأنه قد بدى فى اجراء الحفريات الأثرية فى مواقع متعددة من بلادنا ، حيث تشكل المعادن قسما كبيرا من مكتشفاتها ، لأنها من المواد الصلبة التى لاتتأثر بعوامل التعرية بسهولة ، بما من شأنه أن يفقدها شكلها الحقيقى كالخشب ، والفخار ، والخزف ، والزجاج ، التى عادة ماتكون عرضة للكسر والتفتت ، مما لا يتيح

للدارس التعرف على تصميمها ، أو قراءة الكتابات المسجلة عليها ، أو الالمام  
بالزخارف الممثلة بها .

كما وضعت في الاعتبار حاجة القسم الماسه في أن يكون أحد أعضاء  
هيئته التدريسية متخصصا في أكثر من فرع من فروع الفن الاسلامي المتعددة ،  
حيث ان كل مادة من مواد الفنون الاسلامية تتطلب فيمن يقوم بتدريسها أن  
يكون متخصصا في أكثر من فرع من فروع هذا الفن ، وهذان الاتجاهان يتسقان  
تماما مع سياسة الدولة الرامية الى تنويع التخصصات .

ومن جهة أخرى فان انخراطى في هذا الفرع يعبر عن رغبة جامعة في  
نفسى نحو دراسة فروع الفن الاسلامي المختلفة ، حيث بدأت في الماجستير  
بالخشب ، وفي هذه المرحلة بالمعادن ، ومستقبلا بفروع أخرى ان شاء الله .

هذا وقد تطلبت الدراسة القيام برحلة علمية خارج المملكة الى كل  
من تركيا ومصر ، وذلك لجمع المادة العلمية اللازمة ، ففي تركيا القيت  
عما الترحال في مدينة استانبول ، وقد زرت متاحفها وخاصة :

( متحف قمر باب المدفع ) Top Kapi Sarayi Müzesi .

( متحف الآثار التركية الاسلامية ) Türk va Islam Eserleri Müzesi .

( متحف الأوقاف لفنون الخط ) Vakıf Hat Sanatları Müzesi

( متحف الأوقاف للآثار الفنية والانشاءات ) Vakıf İnşaat va Sanat Eserleri Müzesi

( متحف السيده سادبارك ) Sad Bark Hanım Müzesi

كما تمكنت من دراسة بعض الأعمال المحفوظة في مجموعات خاصة مثل :

مجموعة قيا أوغلو ( Kayaoğlu ) ، وأوزال ( Üzel ) ، وياغج ( yagğ ) ،



وكوش أوغلو ( Koç oğlu ) ، وملاح الدين رفيق سرمالى (Salahaddin Refik Sirmâli ) ، ودرست أيضا بعض أعمال الأثاث المعدنى المحفوظة فى بعض البنوك التجارية فى هذه المدينة مثل : ( Yapi Kredi Bankasi ) (بنك التسليف العقارى) .

وفى مدينة بورصة أفدت من متحف ( Türk va Islam Eserleri Müzesi ) ، وكذلك فعلت فى مدينة أنقرة إذ أفدت من متحفها المعروف باسم : ( Etnoğrafya Müzesi ) ( المتحف الوطنى ) .

أما فى جمهورية مصر العربية فقد زرت عاصمتها القاهرة ، وأفدت من متاحفها التالية : متحف الفن الاسلامى ، ومتحف قصر المنيل ، ومتحف بيوت الكريتلية ( جاير أندرسون ) .

وعلى الرغم من طول المدة التى قضيتها فى هذه الرحلة التى استغرقت شهرين وبضعة أيام ، فقد عدت مرة أخرى الى تركيا ومصر لاستكمال بعض جوانب الموضوع .

وبالنسبة للمملكة العربية السعودية ، فقد قمت بجولات ميدانية متعددة فى مدنها الرئيسية ، وفى الرياض زرت مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث ، ودارة الملك عبدالعزيز ، ومتحف قسم الآثار والمتاحف بجامعة الملك سعود ، ومتحف الآثار والتراث الشعبى التابع للإدارة العامة للآثار والمتاحف ، الا أن مما يؤسف له أننى لم أعثر على أعمال أثاث معدنى خاصة بموضوعى فى هذه المؤسسات العلمية .

وفى المدينة المنورة تمكنت من تصوير مجموعة من الأعمال المعدنية المتعلقة بالموضوع ، والمحفوظة فى مكتبة الملك عبدالعزيز التابعة لوزارة

الحج والأوقاف، كما تم بحمد الله في مدينة جدة تصوير بعض التحف الخاصة بالموضوع في متحف عبدالرؤوف خليل .

وفي مكة المكرمة عثرت على عدة تحف في متحف قسم الحضارة والنظم الإسلامية بجامعة أم القرى ، أما المتحف التابع للمركز الإعلامي فلم أعثرفيه على أعمال أثاث معدنى ذات صلة بموضوعي .

أما في مدينة الدمام فقد عثرت على عدد كبير من أعمال الأثاث المعدنى بالمتحف الاقليمي ، وكذلك الحال في مدينة الطائف بالمتحف المنشأ بها حديثا الذى يتخذ من قصر شبرا الأثرى مقرا له ، وأيضا في المتحف الاقليمي بمدينة أبها الكائن بقصر شذا الأثرى . ومما يؤسف له أن هذه الأعمال المحفوظة في هذه المتاحف ترجع لفترة زمنية متأخرة .

ولم يقتصر تطوافي على المتاحف والمجموعات الخاصة فحسب ، بل قمت أيضا بجولات ميدانية على جميع العماائر الإسلامية ، وخاصة الدينية والمدنية الباقية بالمدن التى زرتها خارج المملكة وداخلها ، بغية العثور على بعض أعمال متعلقة بموضوعي ، وقد وفقت في دراسة مجموعة قيمة من هذه الأعمال في بعض العماائر العثمانية بمدينة استانبول فقط ، أما بقية المدن فلم أتمكن من العثور على أعمال تختص بموضوعي في عماائرها الإسلامية .

ولم أقف عند هذا الحد ، بل ترددت كثيرا على المراكز العلمية ذات العلاقة ، داخل الجامعات وخارجها ، ودور الوثائق ، والمكتبات العامة والتجارية ، لتصوير وشراء الأبحاث العلمية التى أسهمت في خدمة هذا الموضوع ، مما هو مضمن بقائمة المصادر والمراجع .

كما لم أكتف بما ذكرته آنفا ، بل أجريت اتصالات بالمتاحف العالمية المشهورة أمثال :

المتحف البريطانى بلندن . British Museum.

- \_ Ashmolean Museum . متحف الأشمووليان بلندن .  
 \_ Victoria And Albert Museum . متحف فيكتوريا والبرت بلندن .  
 \_ Metropolitan Museum . متحف المتروبوليتان بنيويورك .  
 \_ Staatliche Museen Zu Berlin ستاتلش في برلين الغربية "

وفى ضوء ماسبق أستطيع القول : بأن الأواني المعدنية العثمانية لم تحظ  
 باهتمام الباحثين ، اذ ان أول ما يثير الانتباه الى هذه الحقيقة أنه لم  
 يرد ذكرها فى مؤلفات الفن الاسلامي العامة التى دمجها كبار علماء الفنون  
 الاسلامية فى العالم أمثال أرنست كونل (١) ، وجاستون ميغون (٢) ، وجورج  
 مارسيه (٣) ، و م . س . ديمان (٤) ، وزكى محمد حسن (٥) ، ودافيد تالبوت  
 رايس (٦) .

\* Ernst Kühnel : Islamische Kienkunst, Klikhardt And (١)

Bier Mann Braun Shwalg Berlin . 1925.

\* Die Kunst Des Islam, schtutgart, 1962.  
 وقد نقله الى العربية الدكتور أحمد موسى ، ونشر تحت عنوان ( الفن الاسلامى )  
 (الاسلامى) ، وطبع سنة ١٩٦٦ م بدار صادر ، بيروت .

Gaston Migon : Les Arts Muslmans, Paris Et Bruxelles (٢)  
 1926.

Gorge Marcais : L, Art De L'Islam, Paris, 1962. (٣)

وقد نقله الى العربية الدكتور عفيف بهنسى وراجعہ عدنان البنى  
 ونشر تحت عنوان ( الفن الاسلامى ) ، ضمن منشورات وزارة الثقافة  
 والسياحة والارشاد القومى السورية ، دمشق ، ١٩٦٨ م .

M.S..Dimand : A hand Book of Mohammadan Art, second (٤)  
 Edition, Revised And Enlarged , New York, 1944.

وقد نقله الى العربية أحمد محمد عيسى ، وراجعہ وقدم له الدكتور  
 احمد فكرى ، ونشر تحت عنوان ( الفنون الاسلامية ) ، الطبعة الثالثة  
 ١٩٨٢ م ، دار المعارف ، القاهرة .

(٥) فنون الاسلام ، طبعة دار الفكر العربى .

David Talbot Rice : Islamic Arts, Thames&Hudson, London (٦)

وقد نقله الى العربية الدكتور منير ملاحى الأصبحى ، ونشر تحت عنوان ( الفن الاسلامى ) ،  
 وطبع فى سنة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧ م ، بمطبعة جامعة دمشق ، ضمن منشورات المجلس الاعلى  
 لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بسوريا .

وكذلك الحال فى المؤلفات العامة عن الفن التركى التى ألفها كبار العلماء أمثال جلال أسعد أرسوان<sup>(١)</sup> ، وأوقطاي آفلا نابا<sup>(٢)</sup> ، وأرنست بتراش<sup>(٣)</sup> ، وأكرم أكورغال وآخرين<sup>(٤)</sup> ، ومحمد عبدالعزيز مرزوق<sup>(٥)</sup> . ومايكل ليفى<sup>(٦)</sup> . وينطبق الحال أيضا على المؤلفات العامة المخصصة لدراسة المعادن الاسلامية التى أعدها المتخصصون فى هذا الميدان ، أمثال سملونج فريدريك زاره<sup>(٧)</sup> .

على أننى أستثنى من ذلك بعض الجهود العلمية التى سلطت الضوء على هذا الموضوع ، سواء أكانت ضمن رسائل علمية ، أم مؤلفات ، أم كتالوجات ، أم مقالات .

فبالنسبة للرسائل العلمية يبرز ذلك البحث الذى تقدمت به الباحثة ترجان ازناف عن الأعمال المعدنية التركية فى العصر العثمانى فى عام ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م لنيل درجة الدكتوراة فى الآثار الاسلامية من مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بلندن . وقد تناولت فيه بعض أنواع المعادن

- 
- (١) Gelâl Esad Arseven : Les Arts Decoratifs Turcs, Millî Eđitim Basimevi, Istanbul.
- (٢) فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية ، وطبع بمطبعة ( رنكلر ) ، استانبول .
- (٣) Ernst Petrasch : Die Turkenbeute, Herausgegeben Vom Badischin Lane Smuseum Karlsruhe, 1977.
- (٤) Ekrem Akurgâl And others : L'Arten Turquie, officedu, Livre.
- (٥) الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى ، طبعة ١٩٨٧ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٦) Michal Levey : The World ottoman Arts, Thames And Hudson , London, 1977.
- (٧) Sammlung F. Sarre: Erzeugnisse Islamischer Kunst, Kommission Sverlag Von Karlw, Htersemanin Leipzig, Berlin, 1906.

المصنوعة فى تركيا فقط ، كالآدوات الكتابية ، والأعمال المعمارية الثابتة ، والحلى والمجوهرات ، ونزر يسير من أنواع الآثار ، وقامت بنشر مجموعة من هذه الأعمال . (١)

أما المؤلفات فلدينا ثلاثة منها ، الأول أعده مجموعة من المتخصصين فى الفنون الإسلامية ، عن الزخارف الممثلة فى الأعمال الفنية العثمانية ، وقدم له بتسوبولوس ، وقد تناولوا فيه الأعمال المعدنية ، والخزفية ، والأقمشة ، والسجاجيد ، والمخطوطات المصورة . كما نشر فى القسم الخاص بالمعادن الذى أعده الباحثان جيمس الان . وجوليان رابى عدد من أعمال الآثار المعدنى ، ولكنهما أدخلتا أعمالا فارسية ومملوكية ظنا منهما أنها عثمانية ! (٢) .

والمؤلف الثانى عبارة عن كتيب صغير صدر ضمن السلسلة التى يديرها متحف طوب قابى سراي ، أعدته الباحثة قولجان كونجاز عن بعض أنواع الأعمال المعدنية المطلية المحفوظة فى المتحف ، واستهلته بعرض تفصيلى لعمارة وتخطيط مطبخ القصر ، ثم استعرضت - تاريخيا - بعض الأعمال النحاسية المطلية ، ودرست بعض الأعمال الحجرية ، والرخامية . (٣)

أما المؤلف الثالث فقد أعدته فوليا بودور عن الصناعات المعدنية التركية ، وقد صدر هذا الكتاب فى مدينة استانبول عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، وعلى الرغم من أن الباحثة عرضت - تاريخيا - لتطور الأعمال المعدنية التركية منذ القدم ، إلا أنها لم تتحدث عن أعمال الآثار المعدنى فى العصر

---

(١) T. Esnaf : (Turkish Metal Work of the ottoman period) , University of London, SoAs Thesis n.817. 1972.

(٢) Yanni Petropoulos : Tulips, Arabesques And Turbans Decorative Arts from The ottoman Empire, pp.3-53, Alexandria Bress, London .

(٣) Gülcan Kongaz : Tombakler, Top Kapi Sarayı Müzesi:- 12, Yapi Ve Kredi Banksi Kültür Ve Sanat Hizmetlerinden, Istanbul, 1985.

العثماني ، وذلك على الرغم من نشرها لمجموعة قيمة من هذه الأعمال (١) .

وفيما يتعلق بالكتالوجات التي أعدها بعض المصورين والمهتمين بالتراث الفني ، فمن أهمها الكتالوج الذي أعده الهان اكشد عن متحف طوب قابي سراي ، حيث نشر في القسم الخاص بالمعادن مجموعة من أعمال الاثاث المعدني الخاصة بالموضوع . (٢)

وبالنسبة للمقالات فقد نشرت في عدد من المجلات ، ويأتي في مقدمتها المجلة الوطنية التركية التي أصدرتها وزارة المعارف ، ونشرت من قبل المديرية العامة للآثار والمتاحف بأنقرة في عام ١٩٥٦م ، وقد نشر بعدها الأول مقالة أعدتها المعيدة بريحان شتن عن بعض الأعمال النحاسية في المتحف الأتاترك في بأنقرة ، وقامت بوصفها وصفا موجزا ليس الا . (٣)

ومن المجلات التي تعنى بالآثار مجلة ( Antika ) التي صدرت في ابريل من عام ١٩٨٥ م في مدينة استانبول ، وقد نشر في عددها الرابع الصادر في تموز من عام ١٩٨٥ م مقالة مكونة من صفحتين لقونداغ قيا أوغلو درس فيها قدرا نحاسيا واحد . (٤)

كما أعد أيضا مقالة أخرى عن الكوانين ، نشر الجزء الأول منها - المكون من أربع صفحات - في العدد السابع الصادر في أكتوبر من العام نفسه ، والآخر - المكون من ثلاث صفحات - نشر في العدد الثامن الصادر في نوفمبر من العام المذكور . (٥)

Fulya Bodur : Türk Maden Sanatı, Turk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları:2, İstanbul, 1987. (١)

Ilhan Akşit : Top Kapi, Akşit Culture And Tourism publications, Haşet Kitabevi A.s, İstanbul, 1986. (٢)

Perihan Çetin : Etnoğrafya Müzesindeki Bakir Eserler üzerinde Araştırma, Türk Etnoğrafya Dergisi, Sayı:1 , 55.95-110, Maarif Basımevi, Ankara, 1956. (٣)

Gündağ Kaya Oğlu : Bakir Dergah Kazanı, Antika, Sayı:4, (٤) 55.35-37, İstanbul, 1985 .

Gündağ Kaya Oğlu : Mangallar, Antika, Sayı: 7, ss.14-19 (٥) Ve Sayı : 12 , 55.19-21, 1985.



ونخلص مما سبق الى القول : بأن هذه الجهود لم تتعرض للأواني والأدوات المعدنية العثمانية في كل من المملكة العربية السعودية ، وجمهورية مصر العربية ، وبعض المتاحف الأوروبية والأمريكية ، كما لم تتعرض لأعمال الأثاث المعدني التي لاتزال باقية في أماكنها الأصلية بالعمائر العثمانية في تركيا . فضلا عن عدم تناولها لأغلب أنواع الأثاث المعدني .

والأهم من هذا كله أن معظم التحف المنشورة لم تدرس من كافّة جوانبها ، كتصميمها ، وزخارفها ، وطرق تشكيلها ، وأساليب تنفيذها ، كما لم تحلل نصوصها الكتابية من حيث أنواع الخطوط ، ومستواها الفني ، وقواعد تنفيذها ، ومضمونها ، وغير ذلك مما يدخل في نطاق دراسة الأثاث المعدني دراسة علمية وافية .

وبالإضافة الى ذلك فهناك ملاحظات على هذه الدراسات ، من أبرزها عدم قدرة معديها على تحديد الفترة الزمنية ، وعلى سبيل المثال الاختلاف في تاريخ التحفة في نطاق القرون العثمانية ، ونسبة أعمال أثاث معدني فارسي ومملوكي وحديثة الى العصر العثماني .

كما أهمل بعضهم قراءة النصوص الكتابية في بعض الأعمال ، وجانب الصواب آخرين في قراءة نصوص أعمال أخرى ، فضلا عن ذلك فقد خلطوا بين أنواع الأثاث المعدني ، ولم يفرقوها عن بعضها ، رغم وضوح وظيفة كل نوع ، كما هو واضح في اعتبارهم الشمعدان ثريا أو مبخرة ، وكذلك القدر طستا ، والتفسير مبخرة أو قمقما ، والمغراف طاسة ، والكوز بطة .

وأیضا لم يراع معدو هذه الدراسات المستوى الفني للتحفة ، حيث أوردوا أعمال أثاث معدني لاترقى لمستوى عال يمكن أن يغري الباحثين بالدراسة ، أضف الى ذلك أن معظم التحف المنشورة قد تكرر ورودها في أكثر من بحث رغم عدم أهميتها .

وقد تمكنت - بفضل الله عز وجل - من معالجة أوجه القصور ، سواء فيما يتعلق بما سبق توضيحه آنفا ، أو بما سأبينه في مواضعه من هذا

البحث ، مما لا يتسع المجال لذكره فى هذه المقدمة .

كما استطعت أن أزيل الغموض الذى اكتنف هذا الموضوع طوال الحقبة الماضية ، وخرجت فى نهاية المطاف ببحث متكامل عن الأوانى والأدوات الخزفية يعد - فيما أعلم - الأول من نوعه فى مثل هذا المجال من الأعمال المعدنية .

وفىما يتعلق بالمصادر والمراجع فقد أفدت مما أسهم فى بناء هذا الموضوع ، بشكل مباشر ، حيث أفدت - بصفة رئيسة من ثلاثة مصادر فى مجال الصناعة جرى تأليفها فى أواخر العصر العثمانى ، وفى مقدمتها : الدر المكنون فى الصنائع والفنون لجرىس طنوس عون<sup>(١)</sup> ، ومنتهى المنافع فى أنواع الصنائع لرشيد أفندى غازى<sup>(٢)</sup> ، ومجمع البدائع فى الفنون والصنائع لعبد المنعم المليجى النقيب .<sup>(٣)</sup>

واستعنت أيضا ببعض المراجع الحديثة ، ومن أهمها فنون أشغال المعادن والتحف للدكتور محمد أحمد زهران<sup>(٤)</sup> ، وتطور الأعمال المعدنية الإسلامية حتى نهاية العصر السلجوقى للدكتور أولكر أرقينصوى<sup>(٥)</sup> ، أما فيما يتعلق بالألقاب ، فقد أفدت من مؤلفى أستاذى الاستاذ الدكتور حسن الباشا .<sup>(٦)</sup>

- 
- (١) الدر المكنون فى الصنائع والفنون ، طبعة ١٨٧٣ م ، مطبعة الامريكان ، بيروت .  
 (٢) منتهى المنافع فى أنواع الصنائع ، طبعة ١٣١٣ هـ / ١٨٩٦ م ، المطبعة الأدبية .  
 (٣) مجمع البدائع فى الفنون والصنائع ، ( جزءان ) ، طبعة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م ، مطبعة التوفيق بمصر .

- (٤) فنون أشغال المعادن والتحف ( سمكرة - تطويع - مينا - لحامات - تلوين ) الطبعة الأولى ١٩٦٥ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

- (٥) Ülker Erginsoy : Islam Maden Sanatinin Gelişmesi (Baş- Langicindan Anadolu Selcuklularnin Sonuna Kadar), Kültür

Bakanlığı Yayinlari : 265, Türk Sanat Eserleri-Dizisi : 4, İstanbul, 1978.

- (٦) (أ) الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، طبعة ١٩٧٨ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

- (ب) الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، (ثلاثة أجزاء) ، الأول طبع سنة ١٩٦٥ م ، والثانى والثالث فى عام ١٩٦٦ م ، وذلك بدار النهضة العربية فى القاهرة .



وقد تكونت الدراسة من مقدمة ، وأربعة أبواب منتهية بخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع والملاحق . ففي المقدمة تعرضت لأهمية هذا الموضوع ، وأسباب اختياره ، ومراحل جمع المادة العلمية ، ثم انتقلت الى الجانب النقدي لأهم مصادر البحث ومراجعته ، ومدى الافادة منها .

أما الباب الأول فقد أفردته للصناعة ، واشتمل على ثلاثة فصول ، اختص الأول منها بالمعادن ومراكز الصناعة ، وتناولت فيه أنواع المعادن ، ومدن الصناعة ، وأماكن الورش بها ، وماتضمنه هذه الورش من الآت وعدد . والثاني جعل لطرق التشكيل ، أما الفصل الثالث فتطرق فيه لأساليب تنفيذ الكتابات والزخارف .

وبالنسبة للباب الثاني الذي خصصته للتصميم وصلتته بالوظيفة ، فقد قسمته الى ثلاثة فصول ، الأول لأواني وأدوات المطبخ ، والثاني لوسائل الاضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ، والثالث لأدوات التطيب والنظافة والزينة .

وقد راعيت في تقسيم هذا الباب الوحدة الموضوعية بين أنواع الآثار المعدنى ما أمكننى ذلك ، وتم فيه أيضا استعراض مفصل لكافة التطورات التى طرأت على الآثار المعدنى فى العصر العثمانى ، مع عقد مقارنة لأشكال بعض أنواعه قبل العصر العثمانى .

والباب الثالث أفردته للكتابات ، وقمت بتقسيمه الى ثلاثة فصول ، الأول عبارة عن عرض تاريخي للنقوش الكتابية المسجلة بالآثار المعدنى العثمانى ، مع بياناتها ، وترجمة ماكتب بلغة غير عربية ، واجراء التصويبات اللازمة . وبحث الفصل الثانى فى مضمون هذه النقوش ، أما الثالث فيتعلق بالتحليل الفنى ، حيث تطرقت فيه لأنواع الخطوط المنفذة بالآثار ، وأشكال حروفها ، وبيان بالتوقيعات ، وقواعد الكتابة ، ثم التقييم الأدبى للنصوص .

وفى الباب الرابع الذى يبحث فى الزخرفة ، جرى تقسيمه الى ثلاثة

فصول ، الأول للزخارف النباتية ، والثانى للزخارف الهندسية ، والثالث للزخارف الحيوانية . وقد حلت فى هذا الباب العناصر الزخرفية الممثلة بالأثاث ، من حيث أهميتها فى الفن العثمانى ، وتنوع أشكالها بالمقارنة مع أشكالها قبل ذلك فى الطرز الفنية الأخرى - ان وجد - .

وختمت الرسالة بالنتائج التى توصلت اليها من خلال دراستى لهذا الموضوع ، ثم اتبعتها بقائمة المصادر والمراجع التى اعتمدت عليها ، والملاحق .

ونظرا لاعتماد البحث على اللوحات والأشكال ، فقد أفردت لذلك مجلدا خاصا ضم ( ٤١٦ ) تحفه ، منها ( ٢٨٢ ) لم يسبق نشرها ، و ( ١٤ ) سبق نشرها ، ولكنها لم تدرس و ( ١١٥ ) أجريت عليها دراسات غيـــــرافية .

أما الأشكال فبلغ عددها ( ٧١٨ ) شكلا ، منها ( ٥٥ ) للصناعة ، و ( ٤٠٩ ) للتصميم ، و ( ٨٠ ) للنقوش ، و ( ١٧٤ ) لأشكال الزخارف .

وقد بني اختياري لأعمال الأثاث المعدنى العثمانى على جملة أمور منها : نوع العمل ، والتصميم العام ، وطرق التشكيل ، وأساليب التنفيذ ، والكتابات ، والزخارف ، ونوع المعدن ، والفترة التاريخية ، والمكان الذى توجد فيه التحفة ، آخذا فى الاعتبار القيمة الفنية للتحفة قدر الامكان .

ونظرا لاشتمال البحث على عدد كبير من الألفاظ والمصطلحات فقد أفردت لذلك معجما خاصا فى آخر البحث ، حيث قمت بترتيبه أبجديا مع تعريف موجز لكل لفظ أو مصطلح ، كما قمت أيضا بعمل عدة معاجم وجداول متصلة بالموضوع .

وختاما فاننى لست بحاجة الى تعداد الصعوبات التى واجهتها ، سواء فى جمع المادة ، أو الترجمة من لغات عديدة تربوا على سبع ، أو من حيث عرض الموضوع ، وغير ذلك مما يعرفه المتخصصون فى هذا الميدان .

ولست بمدع بلوغ الكمال ، فذلك من صفات الله سبحانه وتعالى ، ولكن حسبى أننى بذلت غاية الجهد والطاقة .

ولايسعنى - وقد من الله سبحانه وتعالى على باتمام هذا البحث - الا أن أتضرع اليه جلت قدرته أن يكتب لهذا العمل الافادة ، وحسن العاقبة ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، وسلام على المرسلين ، والله الموفق ، وهو الهادى الى الصراط المستقيم .

البَابُ الْأَوَّلُ

الصَّنَاعَةُ

الفصل الأول

المعادن ومراكز الصناعات

سأتناول فى هذا الفصل أنواع المعادن التى صنعت الأوانى والأدوات المعدنية منها ، مع الإشارة الى المناجم التى تستخرج منها هذه الخامات ، ثم أتعرض لأهم مدن الصناعة ، مبينا مواقع الورش بها ، وماتشتمل عليه هذه الورش من الآت وعدد .

### أولا : أنواع المعادن :

وتنقسم الى نوعين ( فلزات ) ، وأحجار كريمة .

#### (١) الفلزات :

ويأتى فى مقدمتها النحاس الذى استخدم على نطاق واسع فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية مما يدل على وفرة ، حيث انتشرت مناجمه بصفة رئيسة فى مواقع كثيرة من الأناضول ، وبالتحديد فى أرغانى وديار بكر ، اللتين اشتهرتا بوجود مناجم النحاس بهما ، حيث أستخرجت هذه الخامة من مناجمهما بكميات كبيرة . (١)

وتلى أرغانى وديار بكر فى الأهمية مناطق كبان ، وآق داغ ، وكرة النحاس ، وكولك بوغازى ، وعنبر قايا ، وكراتوفا ، وجبل قوزلى (٢) ، وكورا ، وقسطمونى ، وأنجانى ، ومادن ، وكانت مدينة طوقات المركز الرئيسى لمعهر النحاس (٣) .

أما فى مصر فيوجد النحاس فى الصحراء الشرقية على ساحل البحر الأحمر فى منطقة أم سميدكى جنوب القصير ، وبجسة بالقرب من الغردقة ، وفى شبه جزيرة سيناء (٤) ، وخامة فى جبال العقبة ووادى موسى والعريش (٥) .

(١) T.Esnaf. : op. Cit, p.30, Fulya Budur: A.E.S.11.

(٢) دفتر رقم ( ٣٥ ) ، ضمن دفاتر الاملاك الوطنية المحفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء فى استانبول .

(٣) T.Esnaf : op.cit. , p. 31 .

(٤) محمد فهيم : شروتنا المعدنية ، ص ١٩١ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٩٤) أول أكتوبر سنة ١٩٦٣م ، اصدار المؤسسه المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومى بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ، القاهرة .

(٥) وثيقة رقم (٣٤٥) المؤرخة فى ٢٤ جمادى الأولى سنة ١٢٦١هـ (ماليه ٢/ أوامر) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

كما انتشرت مناجم النحاس شرقي أسوان<sup>(١)</sup> وبالذات في جبل العطوي، وأبوسويل، والدراهيبي<sup>(٢)</sup>.

ويبدو أن الكميات المستخرجة من هذه المناجم لا تفي بحاجة السوق المصرية، بدليل استيرادهم له من أوروبا وتركيا، كما نعت على ذلك المصادر، استنادا على سجلات الجمارك، حيث أشار بعضها إلى أن قيمة اجمالى ما استوردته مصر من النحاس ومعادن أخرى في إحدى سنوات أواخر القرن الثانى عشر الهجرى ( الثامن عشر الميلادى ) بلغ ستة وثلاثين مليون بارة<sup>(٣)</sup>.

وعلى سبيل المثال فقد استوردت مصر في الفترة من ١١٩٠ - ١١٩٢ هـ / ١٧٧٥ - ١٧٧٦ م نحاس أصفر من أوروبا عشرة صناديق وخمسة وخمسين قنطارا ومن تركيا سبعة وثلاثين ألفا ومائتين وسبعين أقة، كما استوردت من تركيا نحاسا قديما بلغ مائة وسبعة وأربعين ألفا وسبعمائة وثمانية وثلاثين أقة، ولم تقف عند هذا الحد فحسب، بل استوردت أوان نحاسية مصنوعة في تركيا بلغ وزنها ثمانية وأربعين ألفا وأربعمائة وثلاثين أقة<sup>(٤)</sup>.

أما بالنسبة لأسعار النحاس فمن حسن الحظ أننا نملك بيانا بذلك يرجع لفترات مختلفة من التاريخ العثماني، حيث بلغ سعر كتل فلـزات النحاس التي كانت تستوردها مصر - على أساس سعر المدين والوحدة بالرطل - فيما بين ١٠١٢ - ١٠٤٢ هـ / ١٦٣٠ - ١٦٣٢ م ( ٢٠١ )، و ١٠٩٨ - ١٠٩٩ هـ / ١٦٨٦ - ١٦٨٧ م ( ٢١٦ )، وفيما بين ١١١٢ - ١١٣١ هـ / ١٧٠٠ - ١٧١٨ م ( ١٤٦ )، و ١١٩٧ - ١٢٠٠ هـ / ١٧٨٢ - ١٧٨٥ م ( ١٠٤ )، أما في سنة ١٢١٣ هـ / ١٧٩٨ م فقد كان السعر ( ١٢٤ )<sup>(٥)</sup>.

- 
- (١) وثيقة رقم ( ٧٦ ورقة ١٠٠٥ ) المؤرخة في ١٤ رمضان سنة ١٢٦٦ هـ (دفتر ٤٦ معية عربى ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢) جمال حمدان : شخصية مصر ( دراسة في عبقرية المكان ) ، ٨٨٦/٣، طبعة ١٩٨٤ م ، عالم الكتب ، القاهرة .
- (٣) محمد سميح عافيه : التعدين في مصر قديما وحديثا ، ص ٣١٤ ، طبعة ١٩٨٥ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٤) علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر، ٣٢٦/٤ - ٣٣٥ . ترجمة زهير الشايب ، الطبعة الأولى ، الناشر : مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- (٥) محمد سميح عافيه : ن . م . س ، ص ٣١٤ .

ويعتبر النحاس من أقدم أنواع المعادن اكتشافا واستخداما ، وربما يرجع ذلك لونه المميز وسهولة استخلاصه من خاماته (١) ، وقابليته للطرق والتشكيل (٢) ، ولذلك يعد من أنسب الأنواع للأثاث .

ونظرا لقابلية النحاس للتأكسد وخاصة في المناطق التي تتميز بهوائها الرطب ، بما من شأنه تكون طبقة سامة ذات لون أخضر أو أزرق ، فقد استوجب هذا الأمر من الصناع العمل على طلاء الألوان النحاسية المعدة للأكل والشرب بطبقة من القصدير لتحول دون تأكسد الاناء (٣) .

وهذا المعدن على ثلاثة أنواع هي النحاس الأحمر ، والنحاس الأصفر ، وما يعرف بالمعدن الذهبى . وأشهر هذه الأنواع استخداما بالأواني المعدنية الأحمر والأصفر ، حيث يسهل تشكيل الأول بأدوات القطع ، كما يمكن لحامه ، علاوة على تميزه بالطراوة ، كما يسهل تشكيله بالطرق والضغط ، ويمكن سحبه الى اسلاك رفيعة جدا يصل قطرها الى ٠.٢٥ مم ، كما يمكن درفلة السى الواح رقيقة جدا ، ويعتبر أكثر ملائمة لعملية التخمير ، وهذا النوع موصل جيد للحرارة والكهرباء (٤) .

أما النوع الثانى فكان أكثر استخداما بالأواني المعدنية فى العصر العثمانى ، ويحتوى على حوالى ٣٥ ٪ من الزنك ، ولذلك يتميز بالليوننة ، مما يجعل تشكيله على البارد أكثر سهولة من سابقه ، ولكنه يتعرض للتشقق ، اذا تم شنيه على الساخن . ولزيادة طراوته يتوجب تخميره الى أن يصبح لونه قاتم الحمرة ، ثم يبرد ببطء ، أو يغمس فى الماء ، ويلزم الاكثار من عملية التخمير ، لأنه يجف بسرعة تحت تأثير عمليات التشغيل (٥) .

(١) على زين العابدين : المصاغ الشعبى فى مصر ، ص ٢١٩ ، طبعة ١٩٧٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٢) محمد فهميم : ن . م . س ، ص ١١٠ .

(٣) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٢٠/١ .

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٣ - ٤ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٤

أما الفضة فتأتى فى الدرجة الثانية بعد النحاس من حيث الاستخدام بالأواقي المعدنية فى العصر العثمانى ، وتوجد هذه الخامة فى الطبيعة على هيئة فلز خالص أو غير خالص . وفى الحالة الأولى تكون الفضة نقية - على شكل بلورات ابرية ، أو شبكية ، أو سلكية ، أو شجرية ، ونادرا ما توجد على شكل كتل صغيرة ، أو صفائح رقيقة . أما فى الحالة الثانية فتوجد الفضة بالذهب بنسب مختلفة قد تصل الى درجة كبيرة ، كما توجد فى كبريتيد وكلوريد الفضة ، وتوجد بنسبة قليلة جدا فى خامي الرصاص والنيكل، وبنسب متفاوتة فى النحاس والزنك (١) .

وكانت ازمير من المناطق الغنية بهذا النوع من الخامات المعدنية (٢) ، وبالنسبة لكبريتيد وكلوريد الفضة فكانت مناجمهما فى المناطق الوسطى والغربية والشمالية والشرقية من الأناضول (٣) ، أما فى مصر فلا توجد الفضة بكميات قابلة للاستغلال ، اذ ان ما أكتشف فيها ضئيل جدا لا يستحق ما يصرف من نفقات على استخراجها (٤) . وقد أكدت هذه الحقيقة وثائق تلك الفترة (٥) .

وتنفرد الفضة عن بقية المعادن بمميزات من أهمها الليونة، والقابلية للتمدد (٦) ، وعدم التأثر بالماء والهواء ، كما أنها لا تتأكسد اذا سخنت فى الهواء أو فى جو من الأوكسجين (٧) ، ومن خصائصها أنها موصل جيد للحرارة والكهرباء (٨) .

(١) الفريد لو كاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ص ٣٨٧ - ٣٨٨ ،

ترجمة زكى اسكندر ، ومحمد زكريا غنيم ، ومراجعة المرحوم عبدالحميد

أحمد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٤٥ م ، القاهرة .

(٢) I . Esnaf : op.Cit. , p.31. (٢)

Ülker Erginsoy : A.E.S. 10 . (٣)

(٤) محمد فهميم : ن . م . س ، ص ١٢١ - ١٢٢ .

(٥) وثيقة رقم ( ٥٦٩ ) المؤرخة فى ٨ صفر سنة ١٢٥١ هـ ، بدفتر رقم

( ٦٢ معية تركى ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٦) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٧ .

(٧) أنور عبدالواحد : قصة المعادن الثمينة ، ص ١١٤ ، سلسلة المكتبة الثقافية

رقم (٨٩) ١٥٠ يوليو ١٩٦٣ م ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومى ،

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(٨) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٧ .



والفضة النقية تسبك عادة مع النحاس ليزيد من صلابتها ، كما تخلط بالذهب لتزيد من صلابته (١) ، وإذا اضيف اليها قليل من النحاس فإن ذلك يساعد على تخفيض درجة حرارة انصهارها ، ويمنع تكون الفقاعات عند تجمد السبيكة ، ويزيد من صلابتها دون تأثير مادي على لونها أو قابليتها للطرق . (٢)

ومما يثير الانتباه كثرة استخدام الفضة في أعمال الأواني المعدنية بمصر في أواخر العصر العثماني رغم عدم توفر هذه الخامات فيها - كما أشرنا سابقا - .

ويأتى الحديد المطاوع في المرتبة الثالثة من حيث الاستخدام بالأواني المعدنية العثمانية ، حيث صنعت أغلب الثريات والملاقط والمحامس من الحديد ، أما البرونز والذهب والزنك ( التوتيا ) فقد استعملت على نطاق ضيق بالمقارنة مع الأنواع الأخرى .

وفيما يتعلق بالقصدير فقد ظلت به أغلب الأعمال المعدنية ، وخاصة النحاسية ، نظرا لعدم قابليته للصدأ ، وكانت مناجمه في تركيا منتشرة في أنقرة ، واسكي شهر ، وشرقي الأناضول (٣) ، وفي مصر تركزت مناجمه بكميات ضئيلة في الصحراء الشرقية ، إذ استخرج من منطقة جبل الاجلي والمويلحة (٤) .

ونظرا لعدم توفره بكثرة في مصر فقد قامت باستيراده من أوروبا ، حيث استوردت في الفترة من ١١٩٠ - ١١٩٢ هـ / ١٧٧٥ - ١٧٧٦ م أربعمئة وتسعة وأربعين قنطارا واشنتين ومائة بالة (٥)

(١) أنور عبدالواحد : ن . م . س ، ص ١١٤ .

(٢) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٨ .

(٣) T . Esnaf : op. cit., p.32.

(٤) محمد فهمي : ن . م . س ، ص ١٤٤ .

(٥) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٣٢٨/٤ - ٣٢٩.

وقبل أن أنتقل الى الحديث عن الأحجار الكريمة ، أود الإشارة الى عدة نقاط أراها جديرة بالاهتمام ، الأولى مفادها : أن علماء الحملة الفرنسية ذهبوا الى القول بعدم وجود مناجم في مصر (١) .

وهذا الرأي قد جانبه الصواب ، حيث ان عملية استخراج المعادن كانت حقيقة ماثلة وقت مجيئهم (٢) ، كما نشطت منذ القرن الثالث عشر الهجرى حركة البحث والتنقيب (٣) واستخراج المعادن (٤) ، علاوة على إفاد الطلاب الى أوروبا لتعلم أصول هندسة المناجم (٥) ، كما أن مصر جلبت خبراء

- 
- (١) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٣٥١/٤ .
- (٢) محمد يحيى الهاشمى : الزمرد فى مصر ، ص ٧٠٣ - ٧٠٤ ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة السادسة ، المجلد العاشر ، الجزء السادس ، الصادر فى شعبان سنة ١٣٧٠ هـ ، الموافق يونيه ١٩٥١ م .
- (٣) وثيقة رقم ( ٩٦ ) المؤرخة فى ٤ محرم سنة ١٢٣٨ هـ ، بدفتر رقم (١١) معية سنية تركى ( المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ٢٥١ ) المؤرخة فى ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٨ هـ ، بدفتر رقم ( ١١ / معية سنية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ٢٩ ) المؤرخة فى ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٢٤٨ هـ ، بدفتر رقم ( ٥١ / معية سنية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقه رقم ( ٢٣٤ ) المؤرخة فى ١٠ محرم سنة ١٢٤٩ هـ ، بدفتر رقم ( ٥٣ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٤) وثيقه رقم ( ٤٨ ) المؤرخة فى ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٥ هـ ، بدفتر رقم ( ٥ / معية سنية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ١٢٩ ) المؤرخة فى ٣ صفر سنة ١٢٣٧ هـ ، بدفتر رقم ( ٩ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٥) وثيقة رقم ( ٧٦٣ ) المؤرخة فى ١ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم ( ٤١ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ٥٠٧ ) صفحة ١٦٧ المؤرخة فى ٢٧ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم ( ٥٣٩ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

المناجم من تركيا (١) ، وإيطاليا (٢) ، وفرنسا (٣) ، والنمسا (٤) ، وبريطانيا (٥) ، والمغرب (٦) . وكانت التعليمات تقضى بمد يد العون والمساعدة للباحثين عن المعادن ، وعدم التعرض لهم (٧) .

والنقطة الثانية تتصل بالملكة العربية السعودية ، إذ على الرغم من أنه جرت بعض المحاولات لاستخراج المعادن من أراضيها (٨) ، فإن الموانئ الحجازية كانت تستقبل البواخر المحملة بأنواع الخامات المعدنية اللازمة (٩) ، كما أن الأعمال المعدنية المتعلقة بالاماكن الدينية كانت ترسل مصنوعة

- (١) وثيقة رقم ( ٥١ ) المؤرخة في ١٧ محرم سنة ١٢٤٣ هـ بدفتر رقم ( ١٧ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢) وثيقة رقم ( ٨٥ ) المؤرخة في آخر صفر سنة ١٢٣٦ هـ بدفتر رقم ( ٦ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣) وثيقة رقم ( ٦٠ ورقة ١٩ ) المؤرخة في ٢ محرم سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم ( ٧٧٩ / خديوى تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٤) وثيقة رقم ( ٢٢٠ ) المؤرخة في ٣ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ بدفتر رقم ( ٧٦ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ٧٠٣ ) المؤرخة في ٢٩ شوال سنة ١٢٥٢ هـ بدفتر رقم ( ٧٩ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٥) وثيقة رقم ( ٤٣٩ ) المؤرخة في ٢ رجب سنة ١٢٣٧ هـ بدفتر رقم ( ٩ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ٧٠ ورقه ٨١ ) المؤرخة في ٥ محرم سنة ١٢٨٥ هـ بدفتر رقم ( ١٩٢٧ / أوامر ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ٦٠ ورقة ٩٣ ) المؤرخة في ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٨٥ هـ بدفتر رقم ( ٥٧٣ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٦) وثيقة رقم ( ٣٢٢ ) المؤرخة في ٢١ جمادى الثانى سنة ١٣٤٦ هـ بدفتر رقم ( ٤٢ / معية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٧) وثيقه رقم ( ١٩١ ) المؤرخة في ٦ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ بدفتر رقم ( ١١ / معية سنية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم ( ١٩٦ ) المؤرخة في ٧ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ بدفتر رقم ( ١١ / معية سنية تركى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٨) وثيقة رقم ( ٢٤٠ ) ورقة ( ٦٨٥ ) المؤرخة في ٢٥ جمادى الثانى سنة ١٢٦٧ هـ بدفتر رقم ( ٦١ ح / ٤ مصرى عربى ) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٩) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٢٨٥/٤ .

جاهزة من تركيا ومصر فى شكل هدايا وهبات (١).

أما النقطة الثالثة فقد لوحظ أن بعض المناجم فى تركيا كانت حكرا على السلطان (٢)، وكان البحث والتنقيب عن المعادن يمنح لأشخاص حقيقيين واعتباريين (٣).

## (٢) الأحجار الكريمة :

رصدت الأحجار المعدنية العثمانية بأنواع مختلفة من الأحجار (٤)، وبخاصة

(١) وثيقه رقم (٢/٢ ك - ٥٠) مجموعة الوثائق التركية المحفوظة فى دار الملك عبدالعزيز بالرياض، وأيضا أيوب مبرى : مرآة الحرمين، ٦١٨/٥ - ٦١٣، الطبعة الأولى، ١٣٠٤ هـ، القسطنطينية .

(٢) دفتر رقم ( ٦٦ ) ضمن دفاتر مختلفة ومتنوعة محفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء باستانبول، وأيضا: p.31، op.Cit. T . Esnaf :

(٣) للاطلاع على تفاصيل الاتفاقات المعقودة فى هذا الشأن أنظر : دفاتر الامتياز رقم ( ١ - ٥ ) ، المحفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء باستانبول .

وأيضا : اسماعيل صدقى باشا : المعادن فى البلاد المصرية ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ ، مقال بمجلة رعمسيس ، المجلد الحادى عشر ، الجزء الأول ، سنة ١٩٢٢ م ، القاهرة .

(٤) تعرف الأحجار غير المقطوعة باسم الأحجار الكريمة ، أما إذا قطعت الى أوجه معقولة فتسمى ( جوهرا ) ، ومع ذلك فقد اُصطلح على تسميتها فى المرحلتين أحجارا كريمة ، وقد صنفت الأحجار الكريمة الى نوعين ، أحجار ثمينة أو نفيسة ، أو نبيلة ، مثل الالماس ، والياقوت ، والزمرد .. ، وأحجار نصف ثمينة ، أو غير ثمينة ، أو غير نفيسة . ويجب أن تتوفر فى الأحجار الكريمة خواص من أهمها لون جذاب ، وبريق نامع ، وت فوق ضوئى عال ، وصلادة قوية مقاومة للتآكل ، وسهولة الحمل ، والندرة ، وليس شرطاً أن تتوفر هذه الخواص مجتمعة فى حجر كريم واحد ، بل تعزى قيمته الى خاصية واحدة فقط .

\* عبدالرحمن زكى : الاحجار الكريمة فى الفن والتاريخ ، ص ١٧ - ٢٦ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم ( ١٠٨ ) ، أول مايو ١٩٦٤ م ، اصدار المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومى بجمهورية مصر العربية ، توزيع دار القلم ، القاهرة .

\* على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

فى تركيا ، ومن هذه الاحجار الألماس أو الماس<sup>(١)</sup> ، الذى يعد سيد الأحجار الكريمة وأصلها<sup>(٢)</sup> ، كما يمتاز ببريقه الشديد ، نظرا لتراص ذرات الكربون المكونة له ، ويرجع جماله الى قوة كسره للضوء عند احتراقه له ، وشدة تشتيته له ، ولذلك ارتبط استخدامه بصفة رئيسة بالحلي وأدوات الزينة<sup>(٣)</sup> .

ويتميز الألماس بألوانه المتعددة ، ويوجد بكثرة فى الهند ، ومقدونيا ، وقبرص<sup>(٤)</sup> ، والبرازيل ، وجنوب أفريقيا ، ويوجد الماس فى الرواسب الطميية ، كما عثر عليه مختلطا بالحجر الرملى ، ورمال وجراول قيعان الأنهار ، وفى الشيست المحول<sup>(٥)</sup> .

وهناك طريقتان يعرف بواسطتهما الماس الحقيقى من المزيف ، أولاهما عن طريق احضار ورقة قرطاسية ، واحداث ثقب صغير فى موضع ما منها ، ثم تمسك الماسة فى يد ، والورقة المثقوبة فى اليد الأخرى ، بحيث توضع الماسة خلف الورقة مما يقابل الثقب ، وينظر الى الماسة من خلاله ، فاذا رأى الثقب كما هو فالماس حقيقى ، أما اذا ظهر له ثقبان فيعنى ذلك أنه تقليد ، والثانية يقوم الانسان بوضع اصبعه خلف الماسة ، وينظر اليه بواسطة بلور صافى ، فاذا ظهرت المسامات فهو غير حقيقى ، والعكس صحيح<sup>(٦)</sup> .

(١) الألماس أو الماس من الكلمة اليونانية ( أدماس ) المكونة من مقطعين ، نفى ( نفي ) ، وفعل ( نفي ) الذى يعنى كسره وقهره ، وكأنهم بذلك أرادوا الدلالة على خاصيته العظمى ، أى أنه الحجر الذى لا يقهر ، وقد انتقلت هذه اللفظة الى العربية ، مع ابدال الدال لاما . \* أحمد بن يوسف التيفاشى : أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار ، ص ٢٦٥ ، حققه وعلق عليه محمد يوسف حسن ومحمود بسيونى خفاجى ، سلسلة الجيولوجيا عند العرب رقم (١) ، طبعة ١٩٧٧م ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

- (٢) عبدالرحمن زكى : ن . م . س . ص ٦٠ .
- (٣) محمود على صالح : الماس وصف وتقييم ، ص ٨-٩ سلسلة المكتبة الشقافية رقم (٢٨١) .
- (٤) محمد ابراهيم ساعد الأنصارى السنجارى المعروف بابن الأكفانى : نخب الذخائر فى أحوال الجواهر ، ص ٢٠ - ٢١ ، طبعة عالم الكتب ، القاهرة .
- (٥) محمود على صالح : ن . م . س . ص ٢٩ .
- (٦) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٥١ .

أما الزمرد فينتمى لفصيلة حجر البريل ، ويعد أرقى أنواع هذه  
الفصيلة ، ويطغى على الزمرد طابع الخضرة بدرجاتها الأخضر ، والريحاني ،  
والسلقي ، والمابوني (١) ، ويرجع لونه الأخضر البديع الى وجود كمية من  
أكسدي الحديد والكروم (٢) .

ويتميز الزمرد برونقه ، واشعاعه ، كما لايشوبه سواد ، أو صفرة ،  
أو بقع ، أو أحجار ، أو عروق بيضاء (٣) ، ومن أهم مناجم الزمرد فى العالم  
سلسلة جبال الصحراء الشرقية المحصورة بين البحر الاحمر ونهر النيل فى  
مخور الشيست الميكائى ، ولاتزال بعض مناجم هذه المنطقة تنتج الزمرد حتى  
اليوم (٤) .

وقد أوردت المصادر التاريخية أنه فى القرن الثانى عشر الهجرى  
( الثامن عشر الميلادى ) اختص الأمير على بك الجرجاوى بالمعود الى مناجم  
الزمرد فى الصعيد فى كل عام ، واستخرجه من مناجمه ، ثم يعقله بواسطة  
الخبراء الذين استقدمهم من استانبول ، وبلاد الفرنجة ، وهؤلاء الصناع  
يعملون بصفة مستمرة ، وقد اعتاد على بك على تقديم بعض هذا الزمرد فى  
مختلف المناسبات هدايا الى الدولة العثمانية ، وولاية مصر ، والمقربين ،  
فضلا عن بيع الزمرد خاما ومصقولا الى تجار الأفرنج بما قيمته ألف كيس ،  
ولما توفى على بك خلفه فى استخراج الزمرد من مناجم مصر محمد بك الجرجاوى ،  
ولم يسمع بعده أن أحدا استخرج الزمرد من منجمه علنا (٥)

- 
- (١) عبد الرحمن زكى : ن . م . س . ص ٩٠ .
  - (٢) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٤٨ .
  - (٣) محمد بن ابراهيم المعروف بابن الأكفانى : ن . م . س . ص ٤٨ .
  - (٤) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٢٥٤ .
  - (٥) حمزة طاهر : الزمرد فى مناجم الصعيد ، ص ٧٣٦ - ٧٣٧ ، مقال بمجلة  
الكتاب ، المجلد الثانى عشر ، السنة الثالثة ، الجزء الاول ، رمضان  
١٣٧٢ هـ الموافق يونيه ١٩٥٣ م ، نقلا عن المؤرخ التركى نعيم فى  
كتابه عن تاريخ الدولة العثمانية .

كما جرت فى القرن الثالث عشر الهجرى ( التاسع عشر الميلادى ) عدة محاولات لاستخراج الزمرد ، ولكن الوثائق التى اطلعت عليها لم توضح هل استخراج الزمرد أم لا ؟ (١) .

والزمرد المعيدى أخضر ، لونه ذبابى ممزوج بالخضرة الريحانية ، والصفرة الذهبية الخالصة ، وبداخله لمعة وضاعة ، فاذا أخذت قطعة منه وقلبته فكأن بداخلها ضوء سائلا يسيل من جهة الى أخرى ، والزمرد المعيدى ذو بريق وشفافية لاتشبه البللور فى الصفاء ، لأن أجزاءه معتمة وقاتمة ، حيث لا يرى أحد جوانبه من الجانب الآخر. (٢)

كما رصحت الأوائى المعدنية العثمانية بالزبرجد (٣) وقد أورده كثير من اللغويين على أنه الزمرد (٤) ، أما علماء الجواهر العرب فلم يفرقوا بينهما ، وذلك بخلاف أهل الصنعة المحدثين الذين استطاعوا أن يميزوا بينهما (٥) ، ويذكر ابن الأكفانى أن الزبرجد صنف واحد فستقي اللون ، شفاف وسريع الانطفاء لرخاوته (٦) ، بينما يشير التيفاشى الى أنه أخضر مغلوق اللون ، ومنه الأخضر الفاتح ، والمعتدل الخضرة ، وحسن المائبة ، رقيق المستشف ، ينفذه البصر بسرعة وهذا أجود أنواعه (٧) ، وأشار رشيد أفندى غازى أن الوان الزبرجد كثيرة أشهرها الأخضر ، وهو المصري ، والأصفر القبرمي (٨) .

(١) وثيقة رقم ( ٧٥٦ ورقة ١١٦٩ ) المؤرخة فى ١٩ شوال سنة ١٢٦٦هـ ، بدفتر رقم ( ٤٦ / معية عربى ) المحفوظة فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢) عبد الرحمن زكى : ن . م . س . ص ٩٥ .

(٣) وثيقة رقم ( ب / ٢٥ / ٩٥٥ ) المؤرخة فى ١١ شعبان ١٠٩١هـ ، ووثيقة رقم ( د / ٢٥ / ج / ٨٤ / ١١٧٤ هـ ، المحفوظتين فى أرشيف طوب قابى سراى . ، وأنظر لوحة رقم ( ٣١٧ ) من هذه الرسالة .

(٤) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٢٥٥ .

(٥) عبد الرحمن زكى : ن . م . س . ص ١١٦ .

(٦) محمد بن ابراهيم ابن الأكفانى : ن . م . س . ص ٥٣ .

(٧) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٩٣ - ٩٤ .

(٨) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٤٩ .

ويوجد الزبرجد فى كل أنواع الصخور القاعدية وفوق القاعدية ، ولكن الأنواع الجيدة يكاد يقتصر وجودها فى صخور الدونايت بجزيرة سان جـون " ماريوحنا " فى البحر الأحمر ، وهذا المكان هو الوحيد فى العالم الذى توجد به بلورات من الحجم الكبير الذى يسمح باستخدامها فى أغراض الحلي ، وكانت هذه الجزيرة تحت حراسة مشددة من قبل خديوي مصر الذى كان يحتكرها لنفسه (١) ، ثم أعطى امتيازها لشركة ، ولكنها لم تستخرج شيئا من هذا الحجر منذ سنة ١٣٣٣ هـ / ١٩١٤ م (٢) ، كما يوجد الزبرجد فى منطقة جبل زبارة جنوب القصير فى صخور الشيست الميكائى (٣) ، وعلى الضفة الغربية للنيل بالقرب من طهطا (٤) ، وبقبرص (٥) ، وببورما ، وسيلان ، وكوينزلاند ، والبرازيل ، ونيومكسيكو ، وأريزونا ، حيث يعثر عليه مختلطا بالرمال . (٦)

كما رصعت الأحجار فى العصر العثمانى بحجر الفيروز أو الفيروزج (٧) ، ويعرف عند الأوربيين باسم " تركواز " ، وهو لفظ مشتق من الكلمة الفرنسية التى تعنى " تركى " ، لأن هذا الحجر كان يجلب الى الأسواق الأوربية عن طريق تركيا (٨) .

ويتركب الفيروز من فوسفات الألمنيوم المائية مخلوطة بكمية صغيرة من أحد مركبات النحاس ، ويوجد هذا الحجر على شكل كتل معتمة فى عروق الصخر الأصلى ، ولون الفيروز المثلثى ما كان أزرق سماويا (٩) ، حيث يتميز

- 
- (١) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ .
  - (٢) اسماعيل صدقى باشا : ن . م . س ، ص ٣٩٣ .
  - (٣) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٥٦ .
  - (٤) كلوت بك : لمحة عامة الى مصر ، ١٣٨/١ ، ترجمة محمد مسعود ، الطبعة الثانية ١٩٨١ م ، دار الموقف العربى ، القاهرة .
  - (٥) رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ٧٤٩ .
  - (٦) عبد الرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١١٩ .
  - (٧) انظر لوحة رقم ( ٣١٧ ) من هذه الرسالة .
  - (٨) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٢٩ .
  - (٩) الفريد لوкас : ن . م . س ، ص ٦٤٥ - ٦٤٦ .



بصفاء لونه ، وشدة صقله ، واستواء صيغه ، وأكثر ما يكون فصوصاً (١) ، ولكن يغلب اللون الأزرق الضارب الى الخضرة على معظم أحجاره (٢) .

وتعزى قيمة الفيروز الى لونه ، وعلى ذلك تختلف قيمته تبعاً للونه ، ولكن تفضل منه الألوان الزرقاء الغامقة الممزوجة بخضرة بسيطة ، أما بعض المعجبين بالفيروز فيفضلون النوع الأزرق المخضر ، ويحصل على هذا اللون بمضى الوقت ، وهو غير شفاف (٣) . ويصفو لون حجر الفيروز بصفاء الجو ، ويكدر مع كدرته ، كما يفسد لونه كل من الدهن والعرق والمسك (٤) .

وأجود أنواع الفيروز ما كان يجلب من خراسان ، وجبال فارس (٥) ، أما المصري فيعتقد أن مناجمه في المغارة ، وسرابيط الخادم ، وأم بجممة ، كما توجد مناطق الفيروز على امتداد الساحل الجنوبي الغربى لشبه جزيرة سيناء ، على خليج السويس (٦) .

أما اللازورد فهو حجر ذو لون أزرق قاتم ، به نقط ، أو بقع ، أو عروق بيضاء ، وأحياناً حبيبات صفراء اللون براقّة من كبريتيد الحديد (٧) ، ويتميز هذا الحجر الكريم بالرخاوة والرطوبة ، وأجوده ما كان شديد الاشراق ، أما أصفى ألوانه فالأزرق السماوى الذى يميل الى اللون الكحلى (٨) ، ويتركب اللازورد من سليكات الألمنيوم ، والصوديوم ، مع كبريتور الصوديوم (٩) .

وكان اللازورد يجلب من جبل بطخارستان ، فى موضع يسمى جستان من أرض فارس ، بالقرب من تخوم أرمينية (١٠) ، ومن مواطنه أيضاً الأناضول (١١) .

- (١) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٤٣ .
- (٢) الفريد لوکاس : ن . م . س . ص ٦٤٦ .
- (٣) عبدالرحمن زكى : ن . م . س . ص ١٢٤ - ١٢٥ .
- (٤) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٤٣ .
- (٥) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٥٢ .
- (٦) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٢٧٩ .
- (٧) الفريد لوکاس : ن . م . س . ص ٦٤٠ .
- (٨) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٦٨ - ١٦٩ .
- (٩) الفريد لوکاس : ن . م . س . ص ٦٤٠ .
- (١٠) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٦٨ .
- (١١) عبدالرحمن زكى : ن . م . س . ص ١٣٠ .

كما رصعت الآواني المعدنية في العصر العثماني بحجر الياقوت<sup>(١)</sup>، ومن أسمائه الجواهر والكبريت والعسجد في بعض اللغات<sup>(٢)</sup>، وهو على أربعة أصناف: الأحمر وهو أعلاها رتبة وأغلاها قيمة، ثم الأصفر، والأزرق، فالأبيض<sup>(٣)</sup>، ويندرج تحت كل نوع من هذه الأنواع أصناف أخرى<sup>(٤)</sup>.

والياقوت أصلب الجواهر ولا يخدشه إلا الماس، وهو أشدها صلابة<sup>(٥)</sup>، ولذلك يعد أنفاس الأحجار الكريمة وأغلاها على الإطلاق<sup>(٦)</sup>، حيث يتميز باشعاعه، وعدم تكلسه، وصبره على النار، وبرودته بسرعة إذا أخرج منها<sup>(٧)</sup>.

وأشهر مناجم الياقوت توجد ببورما العليا، وفي بنجوك وفي سيام، وكذلك كشمير وسيلان بنواحي بالانجودا وراتنايورا، وأيضا بأفغانستان والصين وبعض أقاليم الهند، وجبال أورال، وكوينسلاند. كما يوجد في الولايات المتحدة الأمريكية، في الصخور المتبلورة، بشمال كارولينا، وفي أعالي نهر ميسوري بالقرب من هيلينا ومونتانا<sup>(٨)</sup>.

- 
- (١) انظر لوحة ( ٢٠٥ ) من هذه الرسالة .
  - (٢) أحمد بن يوسف التيفاشي : ن . م . س ، ص ٦٠ .
  - (٣) محمد بن ابراهيم بن ساعد الأنصاري السنجاري المعروف بابن الأكفاني : ن . م . س ، ص ٢ .
  - (٤) لمزيد من الاطلاع انظر : أحمد بن يوسف التيفاشي : ن . م . س ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .
  - (٥) عبدالرحمن زكي : ن . م . س ، ص ٨٤ .
  - (٦) أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني : الجماهر في معرفة الجواهر : ص ٣٢ ، طبعة عالم الكتب ، بيروت ، وتوزيع مكتبة المتنبي بالقاهرة ومكتبة سعد الدين بدمشق .
  - (٧) أحمد بن يوسف التيفاشي : ن . م . س ، ص ٧١ .
  - (٨) عبدالرحمن زكي : ن . م . س ، ص ٨٦ - ٨٧ .

وأخيرا استخدم البللور الصخري بصفة خاصة فى القناديل التى يرجع تاريخها لأواخر العصر العثمانى<sup>(١)</sup>، نظرا لما يتمتع به هذا الحجر من قدرة فائقة على تشتيت الضوء ، وتحليله الى ألوان الطيف ، لشفافيته الشديدة جدا ، وميل أسطحه البللورية بعضها على بعض فى زوايا تسمى بتحليل الضوء . ومما يدل على ذلك أن عمليات قطعه فى بعض مناطقه كانت تتم بالليل ، لأن أشعته تحول دون ذلك فى النهار<sup>(٢)</sup> .

وينقسم البللور الصخري الى فصيلتين : متبلورة ، وغير متبلورة ، كما يوجد فى معظم أنواع الصخور ، ويكثر فى الرمال ، وبللوراته سداسية ، ويندر وجودها على شكل هرمي<sup>(٣)</sup> ، وأفضل الأنواع ماتم استخراجها من باطن الأرض ، حيث يكون صلبا ، ساطع البياض ، كثير المائية .<sup>(٤)</sup>

وتوجد أرقى أنواعه بالحجاز ، وأدناها جودة فى الصين<sup>(٥)</sup> ، وبالقرب من مراكش بالمغرب ، وبارمينية ، وسرنديب ، وجزر الزنج ، وبلاد الفرنجة ، وكشمير ، ونواحي بذخشان ، وبديليس<sup>(٦)</sup> .

#### ثانيا : مدن الصناعة :

أشارت المصادر التاريخية المعاصرة الى أن كل مدينة من مدن الولايات العثمانية لاتخلوا من وجود ( ورش ) لصناعة الأواني المعدنية بها ، مع التنويه الى أهمية مدينتي استانبول ، والقاهرة بين هذه المدن<sup>(٧)</sup> .

(١) انظر لوجه رقم ( ٢٩٤ ) من هذه الرسالة .

(٢) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٠٧ ، وص ٢٧٤ .

(٣) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١٠٧ - ١٠٩ .

(٤) محمد بن ابراهيم الأكفانى : ن . م . س ، ص ٦٦ .

(٥) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٠١ .

(٦) محمد بن ابراهيم الاكفانى : ن . م . س ، ص ٦٣ - ٦٥ .

(٧) Evlîya Çelebi : Seyahat namesi , S.95 ve G.9, S.118.

uçdal Neşriyat , Istanbul , 1966.

علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ص ٢١٦/٤ .

ولذلك سوف يقتصر حديثي على هاتين المدينتين باعتبارهما الأكثر شهرة في هذا المجال ، فبالنسبة لاستانبول ، فكما هو معروف أن العثمانيين اتخذوها عاصمة لدولتهم بعد فتحهم لها في سنة ٨٥٧ هـ / ١٤٥٣ م ، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت العاصمة السياسية والصناعية للدولة العثمانية .

وقد تركزت ( ورش ) صناعة الأثاث المعدنى فى هذه المدينة بحـيـي السليمانية ، وبالتحديد حول جامع السليمانية ، ولاتزال هذه الورش موجودة الى يومنا هذا ، وخاصة فى الطريق المجاور لضريح المعمار سنان<sup>(١)</sup> ، كما تركزت أيضا فى حي جلاطة ( Galata )<sup>(٢)</sup> .

وأىضا كان فى استانبول وحدها حوالي عشرون دارا لصناعة أوانى الفضة ، ومعمل واحد للأسلاك الذهبية ، وكان اذا ما أنيط بهذه الورش صنع أعمال أثاث معدنى خاصة بالسلطين فانها ترسل الى مكتب الختم المجاور لمصنع الصاغة ، لدمغها بالتوقيع السلطانى ( الطغراء ) هذا خلاف المعامل، ودار السباكين<sup>(٣)</sup> .

أما القاهرة فلا ينكر الدور الهام الذى اضطلعت به فى ميدان صناعة الأثاث المعدنى ، - وخاصة المكفت - فى العصر المملوكى ، حيث كانت مرتعا خصباً لصناعته خلال تلك الفترة ، وعدت منتجاتها قمة ما وصل اليه صناع الأثاث المعدنى فى العصر الاسلامى بعد الموصل فى عصر السلاجقة .

وقد أشار أغلب الباحثين المحدثين قضية نقل السلطان سليم لمهرة صناع القاهرة الى استانبول ، معتبرين هذا التصرف نكسة كبيرة خلت بالقاهرة ، أدت الى تدهورها الصناعى .

Gündağ Kaya Oğlu : Mangallar , S.21. (١)

Celâl Esad Arseven : op.Cit., p. 136. (٢)

(٣) برنارد لويس : استنبول وحضارة الخلافة الاسلامية ، ص ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٨ ، ترجمة سيد رضوان على ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جده .

وقد استند هؤلاء الباحثون فى ذلك على رأى لابن اياس (١) ، قاموا ببيتره فأخذوا منه ما يختص بنقل الصناع ، وأغفلوا الإشارة الى أن هؤلاء الصناع لم يمكنوا فى استانبول الا ثلاث سنوات (٢) .

وفى تقديرنا أن فترة ثلاث سنوات لم تؤثر على مدينة مثل القاهرة ، وفضلا عن ذلك فان السلطان سليم لم يجد القاهرة من صناعها ، ومهما يكن فقد عاد هؤلاء الصناع اليها وقد ازدادوا خبرة وتمرسا .

ومما يؤسف له أن بعض هؤلاء الباحثين لم يكتف بذلك فحسب ، بل وعمم هذا الحكم على الصناعات المعدنية كلها (٣) ، وذلك مخالف لما أثبتته هذه الدراسة من أن صناعة الأثاث المعدنى - غير المكفت - فى هذه المدينة قد تطورت بشكل ملحوظ .

أما المكفت فقد ندر صنعه ، ولم يكن السلطان سليم سببا فى مالهقه من تدهور ، لأن هذا التدهور كان ماثلا منذ أواخر العصر المملوكى . وقد أشار الى هذه الحقيقة المؤرخ المصرى المعاصر المقرئى - فى كتابه الخط (٤) - قائلا " ... وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس فى النحاس المكفت رغبة عظيمة أدركنا من ذلك شيئا لا يبلغ وصفه واصف لكثرتة ، فلا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت .. وقد قل استعمال الناس فى زمننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده فان قوما لهم عدة سنين قد تعدوا لشراء ما يباع منه وتنحية الكفت عنه طلبا للفائدة . وبقي بهذا السوق الى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة " .

- 
- (١) محمد ابن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ٢٣٢/٥ ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ١٩٦١ م ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة .
- (٢) عبدالعزيز محمد الشناوى : الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها ، ٦٩٠/٢ - ٦٩١ ، طبعة ١٩٨٠ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .
- (٣) حسن الباشا وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها أشارها ، ص ٣٨٥ ، مراجعة الدكتور حسن الباشا ، طبعة ١٩٧٠ م ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة .
- (٤) تقى الدين أبى العباس احمد بن على المقرئى : المواعظ والاعتبار بذكر الخط والآثار المعروف بالخطط المقرئية ١٠٥/٢ ، طبعة دار صادر بيروت .

وقد تركزت صناعة الأثاث النحاسى فى حي النحاسين أمام المارستان (١)، الذى بناه الملك المنصور قلاوون قبل سنة تسعين وستمائة (٢)، أما الورش الخاصة بصنع الأعمال الحديدية فكانت جهة تحت الربع بالقرب من باب زويله (٣)، كما كانت ترد من استانبول منتجات نحاسية يتم بيعها فى خان الخليلى، ووكالة الصياغ (٤).

وكان بالقاهرة فى زمن الخديوي اسماعيل خمسة وثمانون مسبكاً للحديد، وثلاثة وسبعون معملًا للنحاس، وثمانون محلاً للتبويض (٥).

ولدى زيارتى ( للورش القديمة ) المتخصصة فى صناعة الأثاث المعدنى، سواء فى المملكة العربية السعودية أم فى الجمهورية التركية، أم فى جمهورية مصر العربية، لاحظت أن الآلات والعدد المستخدمة فى الصناعة تتطابق مع بعضها فى كل من البلدان المذكورة، وبمقارنتها مع ماورد من رسوم لها فى المصادر المعاصرة والحديثة وجدت أن معظم هذه الآلات والعدد لا يزال مستعملاً فى ورش الصناعة حتى الوقت الحاضر، وذلك لاستحالة الاستغناء عنها مهما بلغت الآلات الحديثة من تقنية على حد تعبير أحد الصناع القدامى.

ومن هذا المنطلق يمكننا تقسيم ماتحويه هذه الورش الى آلات، وعدد.

فبالنسبة للآلات فىأتى فى طليعتها المخرطة، التى تعد أكثر الآلات استخداماً، حيث تقوم بعمليات مختلفة، كخراطة السطوح الأسطوانية،

(١) جومار: وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ انشائها وحتى سنة ١٨٠٠، ص ٢٨٧، نقله وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، الناشر: مكتبة الخانجى، القاهرة.

(٢) على باشا مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، ٩١/٢، طبعة مصورة عن الطبعة الثانية، طبعة ١٩٨٢ م، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٣) محمد سميح عافيه: ن. م. س. ص ٣٢١.

(٤) جومار: ن. م. س. ص ٢٨٧، ومحمد سميح عافيه: ن. م. س. ص ٣٢١.

(٥) صالح رمضان: الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر اسماعيل من ١٨٦٣-١٨٧٩، ص ٢٠٦، طبعة ١٩٧٧م، الناشر: منشأة المعارف، الاسكندرية.

والمخروطية ، والواجهية ، وخراطة الثقوب الاسطوانية ، والمخروطية ، وقطع اللوالب الخارجية والداخلية ، ولأجزاء محليات الثقوب ، والتجويف للرووس المسامير ، ولتشطيب الثقوب بالبرغل ، وغير ذلك من الأعمال (١) .

ولذلك يلزم فى هذه الآلة أن تكون عالية المتانة ، قادرة على مقاومة التآكل الميكانيكى ، مستقرة الأبعاد . (٢)

والمخرطة على نوعين ، مخرطة اليد ، والمخرطة الراسمة .

فالنوع الأول يتكون من فرشاة محمولة على أرجل مثبتة فى الأرض بواسطة مسامير لولبية الشكل ، يطلق عليها المصانع ( جاويطات ) ، وقد عملت هذه المسامير من الزهر المسبوك (٣) ، ويجب أن لا تكون الفرشة عرضة للانحرافات التى قد تؤثر على دقة الأعمال المعدنية (٤) .

وتستند على الفرشة فخذان أحدهما ثابتة فى نهاية الفرشة ، والأخرى تتحرك بطول الفرشة ليتمكن الخراط من خراط أعمال الأثاث المعدنى بكل يسر وسهولة ، كما يوجد بالفخذ الثابتة محور فى وسطه طنبوران أحدهما ثابت على هذا المحور ، والآخر يدور حوله على لقميتين من البرونز ، لسهولة احتكاكه عليهما ، وفى مركز أحد طرفيه يوجد تجويف مخروطي الشكل ، لوضع الذنب المتحركة فيه ، وبهذا الطرف يوجد تفلوظ من الخارج ، تربط فيه الهيئية التى يثبت فيها إصبع من الحديد ، لاتصال الحركة بمفتاح الدوران ، وبأعلى الفخذ المتحركة اسطوانة أفقية تسمى الغراب ، وبدخلها أسطوانة أخرى مجوفة من الزهر بنفس الطول ، ومقلوطة من الداخل الا جزءا صغيرا

(١) مالىشيف وآخرون : تكنولوجيا المعادن ص ٤٤٥ ، طبعة دارمير للطباعة والنشر ، الاتحاد السوفيتى - موسكو .

(٢) فيرنر شلاير : المخرطة ، ص ١٣ ، ترجمة محمد محمود أمين بدوى ، المؤسسة الشعبية للتأليف فى لايبزغ ومؤسسة الأهرام ، طبعة مطابع الأهرام التجارية القاهرة .

(٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٣٧/١ .

(٤) فيرنر شلاير : ن . م . س ، ص ١٣ .

طوله خمسة سنتيمترات تقريبا ، وهذه الاسطوانة الداخلية تسمى ( قلب غراب المخرطة ) (١) .

أما الجزء الذى لم يقلوظ منها فيوجد به تجويف مخروطي الشكل ، لوضع الذنب الثابتة فيه ، وبنهاية الاسطوانة المسماة ( غراب ) يوجد مسمار مقلوظ فى طرفه طارة ، لدورانه عندما يراد تحريك قلب غراب المخرطة ذهابا وايابا ، كما يوجد بالمخرطة حامل من الزهر يسمى ( الركيز ) ، به قطعة من الخشب بغرض استناد القلم عليها عند العمل على هذه الآلة . (٢)

أما المخرطة الراسمة فهى تشبه الى حد ما مخرطة اليد ، ويتضح وجه الاختلاف فيما بينهما فى أن محور المخرطة الراسمة الموجود بالفخذ الثابتة لا يتوسطه الا طنبور واحد مدرج ، وليس اثنين ، كما هو الحال فى مخرطة اليد ، وبنهايتى المحور ترسان يعشقان فى ترسين آخرين مثبتين على محور آخر أمام الطنبور يعرفان باسم ترس الفانوس ، كما يوجد بجانب القاعدة اسطوانة مقلوظة ممتدة بالطول تسمى قلب قلوظ المخرطة ، كما تختلف عن مخرطة اليد فى أنه يوجد بأعلى الفرشة حامل من الزهر يتحرك بطولها بواسطة طارة صغيرة مسننة معشقة فى قلب قلوظ المخرطة ، ويسمى هذا الحامل بالراسمة ، وعلى يسار الفخذ الثابتة فى جانب القاعدة توجد قطعة زهر بها فتحتان أو ثلاث ، لتثبيت محاور الترس الموصلة لحركة دوران قلب المخرطة مع الفخذ الثابتة عليها ، وتسمى هذا القطعة باسم ( عروسة المخرطة ) (٣) .

وهناك آلة أخرى تستعمل للطرق ، وتعرف باسم ( المرزبة ) البخارية ، وتتكون من قائم من الزهر على فرش من الزهر أيضا كالقاعدة ، وبأعلى هذه الآلة جسم اسطوانى مثبت فيها بواسطة مسامير مربوطة بعواميل من أطرافها

(١) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . ، ١/٣٧ - ٣٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ١/٣٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ١/٣٨ - ٣٩ .



يسمى ( سلندر ) ، ويتوسطه ( بستم ) وهو مكبس عمودى يوجد بأسفله مرزبة كبيرة من الزهر ، والمكبس يتحرك بالبخر الواصل اليه من ( ماسورة ) ممتدة من الخزان الى صندوق يسمى ( درج البلف ) ، وهو شبيه بالصمام ، وينطبق على فتحتين علوية وسفلية ، توصلان البخار الى جوف ( السلندر ) وعند فتح احدى الجانبين يصل البخار للمكبس فيخفضه بقوة ويرفع من أسفله ، وباستمرار عملية الرفع والخفض يتم الطرق . (١)

أما العدّد فمن أهمها المبرد ، والمطارق ، والمناجل ، والسنادل ، والريازق ، والبوداق ، وأدوات القياس .

---

(١) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٤٨/١ .

الفصل الثاني  
طرق التشكيل

تعددت طرق تشكيل الأواني المعدنية في العصر العثماني ، حيث استخدم الصناع الطرق ، والسبك ، والتشبيك ، والخرط ، كما أكثروا من استخدام طريقة التوصيل بأنواعها ، كاللحام ، والبرشمة ، والتلحيم ، وذلك لوصل أجزاء الأعمال المعدنية التي سبق تشكيلها على وفق الطرق الأربع المشار إليها أعلاه ، وهذا كله سأتناوله بالتفصيل من خلال العرض التحليلي التالي:

### (١) الطرق :

استخدمت هذه الطريقة على نطاق واسع ، في الأواني والأدوات المعدنية العثمانية ، وقد أخذت مسماها من طبيعة تنفيذها المتمثلة في الضرب بالمطرقة على صفائح معدنية ، وتحويلها الى أعمال معدنية تستخدم في الأغراض اليومية . (١)

وتعرف هذه الطريقة عند العثمانيين باسم ( دومه ) (٢) ، أما الاتراك المحدثون فيطلقون عليها اسم : ( Dövmе ) (٣) ، وتفيد هذه الطريقة في تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيداً من الصلابه ، فضلاً عن اعطائه الشكل المطلوب (٤) بيسر وسهولة ، ولايتأتى هذا الأمر الا بعد اتباع عدة خطوات ، تبدأ باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة التي عادة ماتكون من النحاس أو الفضة أو الذهب ، لسهولة تشكيل هذه الخامات بالطرق عليها . (٥)

ثم بعد ذلك تبدأ عملية التقبيب وتعرف في التركيبة باسم ( Çökerme ) (٦) ، ويتم اجراء هذه العملية على السطح الداخلي ، ومن فوائدها العمل على تمدد المعدن بما يؤدي الى الاقلال من سمكه . (٧)

- 
- (١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
  - (٢) شمس الدين سامي : قاموس تركي ، ص ٦٣٣ ، طبعة ١٣١٧ هـ ، اقدام مطبعة سي ، استانبول .
  - (٣) Ülker Erginsoy : A . E . S , 18.
  - (٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
  - (٥) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٨ .
  - (٦) Ülker Erginsoy : A . E . S . 21.
  - (٧) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٤ .

وهناك ثلاث وسائل للتقبيب ، الأولى وهى الأسهل تتم باستخدام جذع شجرة مقطوع ومجوف من أحد جهيه ، بحيث توضع الصفيحة المعدنية على فوهة الجذع ، شريطة أن يكون قطرها أكبر من قطر الفوهة ، والثانية تتم بوضع الصفيحة المعدنية على ميل سندان ميزابى ، ثم تلوى أطرافها بواسطة الطرق ، أما الثالثة فتتطلب فيمن يؤديها أن يكون ماهرا حذقا ، نظرا لأن الصفيحة توضع مباشرة على سندان مسطح . (١)

وبعد اختيار الصانع للوسيلة المناسبة له يتوجب عليه الطرق فى الوسط بمطرقة كمثرية الشكل ، حتى يحدث تقوسا يتمكن من خلاله بدء عملية الطرق ، ويجب أن يكون الطرق دائريا ومنتظما حول المركز حتى الحافة العلوية (٢) ، ثم يتابع الطرق حتى يأخذ الاناء شكله المرغوب ، ويركبه على سندان مناسب لشكله ، لتجرى عليه عملية التسوية بواسطة مطرقة عريضة ومسطحة معدة لهذا الغرض . (٣)

وبعد ذلك تجرى عملية التعميق على السطح الداخلى أيضا ، وذلك باستخدام قوالب خشبيه يختار شكلها وحجمها تبعا لاختلاف شكل العمل وحجمه ، وعلى سبيل المثال يشترط فى القالب المستعمل فى عمل وعاء قليل العمق أن يكون ذو شفة وتجويف وقاع مسطح ، كذلك يراعى أن يكون الطرق فى اتجاه دائرى وبشكل متتابع وبالقرب من الحافة للحصول على التعميق المطلوب ، أما الوسط فيترك مستويا . (٤)

ثم بعد ذلك تجرى عملية الجمع التى تعرف عند الأتراك باسم (Yükseltme) (٥) ، ويتم تنفيذها على السطح الخارجى للأوانى والأدوات العميقة ، وذلك بواسطة المطرقة على سندان ملائم ، ويلزم أن يكون سطح

---

Ülker Erginsoy : A . E . S . 22. (١)

محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٥ . (٢)

Ülker Erginsoy : A . E . S . 23. (٣)

محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٦ . (٤)

Ülker Erginsoy : A . E . S . 23. (٥)

## السندال والمطرقة أملسين (١).

كما ينبغي أن تكون المطرقة ذات وجهين ، بياضى ومسطح ، وغالبا ما يستعمل الوجه المسطح ، الا اذا كان الارتفاع غير كاف ، أو أراد الصانع ترقيق الصفيحة ، فيلزمه حينئذ أن يستخدم وجهها بياضيا ، ويبدأ برسم قاعدة العمل بمنتصف الصفيحة ، ثم يضعها على ذراع السندال بحيث يكون قطر القاعدة على رأس الذراع ، ويمسك الصفيحة بيده اليسرى والمطرقة بيمينه ، ويضرب بها خارج خط القاعدة حتى ينزوى ، ويصبح موازيا لسطح السندال، ثم يكرر الضرب دائريا وبانتظام حتى تتشكل جوانب العمل . (٢)

ثم يلى هذه المرحلة مرحلة الجمع التعاقبي ، وهى عملية الجمع المتمركزة دائريا من الداخل الى الخارج بشكل منتظم ، حيث ان كل حركة دائرية كاملة ومتعاقبة من دوائر حركة الدق المتمركزة الى الخارج تساعد المعدن على التجعيد ( الكشكشه ) ، ولذلك يجب على الصانع أن يتخلص من هذه التجاعيد بمجرد ظهورها . (٣)

ولما كان الجمع يعمل على زيادة سمك العمل المعدني ، فيجب أن يبدأ الصانع بالتقبيب ، ثم بالجمع على النحو الذى رتبناه سابقا ، بغرض معادلة التأثير فى تغيير سمك المعدن ، لأن الجمع يعوض المعدن بالإكتنار ما نتج عن التقبيب من ترقيق . (٤) وفى كلتا العمليتين يتوجب على الصانع أن يجرى عملية الطرق بشكل منتظم وفى اتجاه دائري (٥) .

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٧ .

(٢) Ülker Erginsoy: A . E . S . 23.

(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٨ ، وسعيد محمد مصيلحى :

(أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى - دراسة أثرية فنية-) ، ص ٢٥٢ ، رسالة دكتورة قدمت لكلية الآثار بجامعة

القاهرة فى عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٤ .

(٥) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٧٤/٢ .

ثم تأتى مرحلة أخرى تعرف باسم الخصر ، وتجرى على السطح الخارجى ، وتمائل الجمع من حيث كيفية التطويع ، واستخدام السندال ، والعمل على الاقلال من القطر ، فالأشكال ذات الخصر المقوس تشكل بالخصر بالطرق من الخارج ، كما تشكل بعملية أخرى تعرف باسم التفليج أو التوسيع يتم اجرائها اما على السطح الداخلى أو الخارجى ، وفى هذه العملية يجب أن يكون تقوس السندال باستدارة ، كما يجب أن تكون هذه الاستدارة أقل من استدارة التفليج المطلوب . (١)

وتلى هذه المرحلة مرحلة المراجعة والتصحيح ، وتنصب على دققة التقوسات والمنحنيات والدوائر من الخارج ، وذلك باستخدام الطبعة (الضبعة) المناسبة المعدة لهذا الغرض ، لأن الضبعات تتنوع أشكالها تبعاً لتنوع الأعمال المعدنية المشكلة . (٢)

وتمر بعض أنواع الأثاث المعدنى - وبخاصة أدوات وأوانى الطبخ - بعملية التشفير ، وهى عبارة عن بروز الى الخارج على حواف قوهادتها ، ويسمى هذا البروز ( شفة ) ، ويأتى مائلا وأحيانا قائما، ونظرا لوروده على أشكال مختلفة فمن الطبيعى أن يكون التنفيذ مختلفا أيضا ، فإذا كان محيط الشفة أكبر من محيط جسمها الاسطوانى فيتم وضع حافة الوعاء الاسطوانى على حافة سندال ثابت من الصلب - بغرض الحصول على عرض من المعدن بقدر التشفيرة المطلوبة ، ويستخدم فى ذلك مطرقة التسطيح - ثم تحرك الاسطوانة بشبات وانتظام فى حركة دائرية ، مع المحافظة على عدم تغيير عرض التشفيرة على حافة السندال ، بحيث يتدرج تمدد المعدن ( سمكه ) من الداخل الى الخارج ، ولكي تتم عملية التمدد بشكل صحيح ينبغى على الصانع أن يحافظ على وضع الحافة باستواء على سطح حافة السندال بحيث تنزل طرقات المطرقة على السندال الصلب اذا سمح للتشفيرة بالارتفاع الى زاوية ، ما بحافة السندال . (٣)

- 
- (١) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .
  - (٢) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ١١٠ .
  - (٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن ٠ م ٠ س ، ص ٧٤/٢ ، ومحمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ١١١ .

وبالنسبة للتشفييرة التى تشكل قائمة حول قرص مستوى فيتم اقامتها من الكعب ، وفى هذه الحالة يستعمل دقماق بدلا من المطرقة ، بحيث يسحب المعدن تدريجيا فى الاتجاه الداخلى ، أو الى الاتجاه العلوى بواسطة التشغيل بحرص حول الحافة ، وعلى سندال ذى نهاية مقوسة مع السماح للحافة الخارجية للتشفييرة بالسحب ببطء ، وتجنب الذم أو التجعد الذى قد يحدث حول الحافة ، فاذا ماظهر فتجب ازالته بمجرد ظهوره . (١)

ويلزم أثناء الطرق تعريض الأعمال المعدنية المراد تشكيلها على النار فيما يعرف بالتخمير أو التسخين ، وذلك عندما يسمع رنين المعدن ، فالنحاس الأحمر يتم تسخينه الى درجة الاحمرار ، ثم يغمس فى وعاء غير قابل للصدأ به حامض الكبريتيك المخفف ، وذلك لعدة دقائق بهدف ازالة الأكسدة التى تكونت على سطح المعدن أثناء التسخين ، ثم يرفع الصانع العمل ويضعه فى ماء ، أما النحاس الأصفر والذهب والفضة فيتم تركها لتبرد بالتدريج ، ويراعى أن يكون التسخين متدرجا وبشعلة كبيرة تنشر التسخين بانتظام على العمل المعدني كله ، لكي يتلافى الصانع التمدد غير المتساوى (٢) ، كما يجب أن يترك العمل حتى ينشف تماما ، وخاصة اذا كان ملحوما أو ملوثا .

وبعد اجراء الخطوات السابقة يكون العمل المعدني قد جهز تماما ، اذ لم يتبق الا تسويته بالدقماق حتى يقرب من حالة النعومة ، ثم تجرى عملية التنعيم أو التشطيب باستخدام مطرقة ، ويلزم أن يكون سطح كل من المطرقة والسندال ناعمين جدا ، وأن تكون الطرقات خفيفة ، وعلى سبيل المثال فانه فى حالة تنعيم عمل معدني منحنى أو مقوس فيستعمل مطرقة ذات سطح مستو وسندال ذو سطح مقوس ، ويتم الضرب فى تركيز دائري ، أما اذا أريد تنعيم سطح مستو فيفضل استخدام سندال مسطح ومطرقة ذات سطح مقوس

(١) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ١١١ - ١١٤ ، وسعيد محمد مصيلحي :

ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٥٦ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ١١٩ - ١٢٠ .

نوعاً ما ، بحيث يكون الطرق فى اتجاه قطري يبدأ من مركز الدائرة الى الخارج ، ويلزم عدم الاسراف فى التنعيم ، لأن ذلك يؤدى الى احداث تشويه بالعمل المعدنى . (١)

## (٢) السبك أو الصب :

تعرف هذه الطريقة عند الأتراك باسم (Döküm) (دوكمه) ، ويتم تنفيذها بصهر المعدن فى بواشق معدة لهذا الغرض ، وصبه سائلاً فى قوالب تماثل فجوتها شكل العمل المعدنى المراد صنعه . (٣)

وقد فتحت هذه الطريقة المجال أمام صنع عدد كبير من الأعمال (٤) التى كانت تشكل قبل ذلك بمواد غير معدنية ، كما ترتب على ظهورها صنع عدد كبير من النماذج المتماثلة ، وتشكيل أعمال معدنية تتسم بتصميم بالغ التعقيد ، لا يتيسر عمله وفق طرق التشكيل الأخرى (٥) .

وتعتبر هذه الطريقة من أكثر الطرق الصناعية ملائمة للخامات المعدنية، التى لاتخرج منها غازات أو فقاعات أثناء السبك مثل البرونز والفضة (٦) ، ولذلك استخدمت فى أعمال الأثاث المعدنى المصنوعة من البرونز ، وبصفة خاصة الأهوان . (٧)

ويتبع فى تنفيذ هذه الطريقة عدة خطوات ، تبدأ بعمل القوالب التى يتحدد شكلها وطريقة عملها ومكوناتها تبعاً لشكل العمل المعدنى المراد

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١٦ ، وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٧ .

(٢) شمس الدين سامى : ن . م . س ، ص ٦٣١ .

(٣) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٥٢/١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٣/١ .

(٥) ف . بتراك : تشكيل المعادن بدون قطع ، ص ١٧ ، ترجمه : م . حـ — محمود اسماعيل و م . محمد عبدالمجيد نصار ، سلسلة الأسس التكنولوجية ، اشراف د . م . أنور محمود عبدالواحد .

(٦) Ulker Erginsoy : A. E. S. 25.

(٧) أنظر اللوحات رقم ( ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ) من هذه الرسالة .



صبه (١)، فإذا أريد تشكيل عمل معدني مصمت على شكل طائر وماشابه ذلك ، فلا يتطلب الأمر الا عمل قالب تجويفه الداخلي مماثل للشكل الخارجي للعمل المعدني المطلوب . أما اذا كان العمل المعدني المرغوب مجوفا من الداخل فيلزم الأمر عمل قالب وقلب .

ففى الحالة الأولى يجهز القالب الذى عادة مايكون من الرمل ، ثم يدخل فى الفرن حتى يجف تماما ، ليزداد تماسكا وصلابة (٢) ، ثم يوضع المعدن فى بواق مصنوعة من طينة خاصة لاتذوب بفعل النار مهما بلغت درجة حرارتها ، ويوقد عليها بالفحم حتى ينصهر المعدن ، ثم ترفع هذه البواق من على النار بواسطة حمالات خاصة (٣) ، ويصب المعدن فى القالب المعد لذلك ، وبعد تجمد المعدن يقوم الصانع بكسر القالب (٤)

أما الحالة الثانية فتختص بالأعمال المجوفة التى تتسم بتصميم معقد ، ولذلك يتطلب الأمر عمل قالب فخاري ، وقلب بداخله ، شريطة أن تكون المسافة المحصورة بين القلب والقالب مطابقة تماما لسمك العمل المعدني المراد سبكه . (٥)

وهناك أسلوب صناعي أثبت نجاحا كبيرا فى انتاج أعمال معدنية غاية فى التعقيد ، سواء كانت هذه الأعمال مصمتة أم مجوفة ، ففى المصمتة لايتطلب الأمر الا تشكيل شمع العسل على هيئة العمل المعدني المراد عمله ، ثم يجصص بالطينه ، بحيث يترك فيها ثقب لأخراج الهواء ، وثقب آخر يسكب فيه المعدن المصهور ، ثم يحرق القالب فى الفرن حتى يذوب الشمع ويخرج من القالب ، فإذا ماتم ذلك يقوم الصانع باحضار المعدن المصهور وافراغه فى القالب ، وبعد تجمد المعدن يكسر القالب ويخرج منه العمل المعدني . (٦)

(١) انور محمود عبدالواحد : طرق تشكيل المعادن ، ص ٢٥ ، سلسلة الصناعات الهندسية ، الطبعة الأولى يوليو ١٩٦٧ م ، طبع دار الثقافة العربية للطباعة ، ونشر عالم الكتب ، القاهرة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 25.

(٣) عبدالمنعم المليجي النقيب : ن . م . س ، ٥٢/١ .

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.

(٥) Gelâl Esad Arseven : op. Cit. , p.120.

(٦) Ülker Erginsoy: A. E. S. 27.

أما فى الأعمال المجوفة فيحضر الصانع أولا قلبا من ماده قابلية للانهييار بعد تجمد المعدن (١)، شريطة أن يكون شكله الخارجى مماثلا لتجويف العمل المعدني ، ثم يغطى بشمع العسل بقدر السمك المطلوب للعمل المعدني من جهه ، ويشكل ليأخذ الشكل الخارجى للعمل المعدني من جهة أخرى . ثم يجصص بطينة ناعمة أولا ، ثم بطينة غليظة ، مع ترك ثقبوب بالقالب الخارجى ، ويشد القالب بالقلب بواسطة مسامير معدة لهذا الغرض ، ثم يجفف القالب ويوضع فى النار حتى يذوب الشمع ، ثم يخرج من الفرن ، ويصب المعدن المصهور فيه قبل أن يبرد . (٢)

وعلى الرغم من أن استخدام هذا الأسلوب الصناعى أكثر سهولة ، وأفضل من غيره فى اعطاء إنتاج أكثر دقة وتفصيلا ، فإنه ينطوى على خطورة كبيرة تكمن فى أنه اذا بقيت بقايا من الشمع لم تذب ، وصب عليها المعدن المصهور ، فإن ذلك يؤدى الى احداث تفجير هائل من شأنه أن يؤدى الى وفاة الصانع ، واتلاف ماحوله . (٣)

كما يفضل فى الأعمال المعدنية الكبيرة أن يكون القالب الخارجى مكونا من عدة قطع ، ليسهل اخراج العمل المعدني منها بعد تجمده ، ولاستعمالها فى أعمال أخرى مماثلة (٤) ، وأخيرا تبقى خطوة واحدة لاتمام عملية السبك ، تتمثل فى اخراج العمل المعدني من قالبه ، وتنظيفه ، لتخليص السطح مما علق به ، وكذلك لازالة الزوائد منه . (٥)

### (٣) الخرط :

عرفت هذه الطريقة قبل الاسلام ، ثم استخدمها المسلمون خلال القرون المختلفة ، ويطلق عليها الأتراك اسم (TornadaÇekme) (٦) ، ويلاحظ انها لم تستعمل على نطاق واسع بأعمال الأثاث المعدني العثماني التى يرجع

- (١) انور محمود عبدالواحد : ن . م . س ، ص ٣٥ - ٣٦ .
- Ülker Erginsoy : A. E. S. 27. (٢)
- Gelâl Esad Arseven : op. Cit. , p. 128. (٣)
- Ülker Erginsoy : A. E. S. 26-27. (٤)
- ماليشيف وآخرون : ن . م . س ، ص ٢٩٣ . (٥)
- Ülker Erginsoy : A. E. S. 27. (٦)

تاريخها للقرون الأربعة الأولى ، حيث اقتصر استخدامها فى أغلب الحالات على عمل أجزاء من هذه الأعمال ، ولكنها سرعان ما استخدمت على نطاق واسع فى اواخر العصر العثمانى ، وذلك بعد ظهور الكهرباء ، حيث يسهل تشكيـل الأعمال المعدنية على وفق هذه الطريقة بالمخارط التى تدار بالكهرباء ، كما سهلت صنع كمية كبيرة من الأعمال المتشابهة لأغراض التصدير الخارجى .

وهناك وسيلتان لخرط الأعمال المعدنية ، الأولى تتم على مخرطة اليد ، حيث تثبت القطعة المعدنية المراد خرطها على المخرطة بعد ادخال الذنبتين فى طرفيها ، ويربط عليها بواسطة الطارة الصغيرة ، ويلصق مفتاح الدوران بأصبع الصينية ، ثم يحرك الركينز بالقرب من القطعة المثبتة على فرش المخرطة بواسطة صامولة المسمار الثابت بالفلس الذى بأسفل الفرش ، ويضع الصانع القلم فوق الركينز ، واسناده على كتفه ، وقبضه بيديه حتى لا يكون سنه مرتفعاً أو منخفضاً عن اتجاهه الى محور القطعة المراد خرطها ، ويبدأ فى تدوير المخرطة حتى يتشكل المعدن الى الشكل المطلوب . (١)

أما الوسيلة الثانية فتجرى على المخرطة الراسمة ، حيث يضع الصانع القطعة المعدنية بين ذنبتى المخرطة ، ويكون القلم فى الموضع المعد له على سطح الراسمة ، وبعد ربطه وتوجيه سنه على محور القطعة يحرك الراسمة بواسطة يديه ، فحينئذ يأكل القلم فى القطعة حتى يتم خرطها على حسب الشكل المطلوب . أما اذا كانت القطعة المعدنية أطول من الراسمة فيلزم تعشيق الراسمة مع قلووظ قلب المخرطة بواسطة الجشمة الموجودة بها ، ووضع أكبر ترس فى نهاية قلووظ القلب وأصغر ترس فى نهاية محور الدوران ، وتركيب ترسين آخرين فى محور عروسة المخرطة ، بحيث يصبح أكبرهما معشقا مع الترس الكبير ، ثم تحرك الراسمة مع حركة دوران المخرطة ، مع مراعاة أن يكون سن القلم ملفوفاً ، لكي لا يحدث فى سطح القطعة المعدنية المراد خرطها حزوزا تخل بانتظام عملية الخرط . (٢)

(١) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٣٨/١ .

(٢) المرجع نفسه ، ٣٨/١ - ٣٩ .

## (٤) التشبيك :

هذا المسمى أطلقه حسين عليــــــــــــــــوه (١) على الطريقة التى يتم فيها تشكيل الأعمال المعدنية عن طريق استخدام أسلاك معدنية رفيعة تشبك فى بعضها البعض باللحام مكونة أشكالاً زخرفية رائعة .

ولكن باحثاً متخصصاً آخر (٢) سماها ( شفتشى ) ، ويذكر فى هذا الصدد أن أصل هذه الكلمة غير معروف تماماً ، وأبدى تفسيراً لذلك ملخصه : أن هذا المسمى جاء من طبيعة الأعمال التى شكلت بهذه الطريقة ، والتى تظهر ما خلفها ، أو تشف ماوراءها ، أى ( تشف عن الشيء ) ، ويعتقد أن هــذه العبارة دمجت مختصرة فى كلمة واحدة تنطق ( شفتشى ) . ويطلق الأتراك على هذه الطريقة اسم ( Telkâri ) (٣) ، وتنفذ على أرضية معدنية ، كما تنفذ بدون أرضية معدنية خلفية ، أى تشبك الأسلاك ببعضها مباشرة بحيث يرى ماخلفها ، وقد فصل الغربيون بين هذين الأسلوبين ، إذ سمو الأول Filigrée - Work ( ) والثانى ( net - work ) (٤) . وذلك على الرغم من أن خطوات وأدوات تنفيذهما واحدة .

وإذا أراد الصانع أن يشكل أعمال الأثاث المعدني على وفق هــذه الطريقة ، يتوجب عليه رسم أنموذج على الورق يمثل الشكل الذى سيصبح عليه العمل المعدني ، ثم يؤسس الهيكل العام بقضبان سميكة (٥) ، ويحضر قالباً يشبه القمع ، بحيث تكون فتحة الدخول أوسع من فتحة الخروج ، ومن الملاحظ تنوع القوالب ، ويرجع هذا الأمر لتنوع أشكال السلك ، فإذا كان

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٠ .

(٢) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٣٤ .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. S. 37.

وهى كلمة فارسية مكونة من مقطعين ( تل ) بمعنى سلك ، و ( كاري ) التى تعنى صناعي (أ) ، وبذلك يصبح المعنى الاجمالى للكلمة فى اللغة العربية صناعة السلك .

(أ) Mehmet Zeki Kuşoğlu : Telkâri ( vav işi Gifi işi ), ilgi, sayi. 45, S. 32, Istanbul, 1986.

(٤) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٣٤ ، ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٥) Mehmet Zeki Kuşoğlu : A. E. S. 33.

دائرياً أو مبروماً أو مربعاً فينبغى أن تكون فتحة الخروج مماثلة لشكل السلك ، أما إذا كان السلك مخزناً فيستعمل لصنعه قالب خاص به يتكون من جزئين ، بكل منهما تجويفات متراصة تأخذ شكلاً نصف كروي ، بحيث يوضع السلك محمياً ومدوراً على تجويفات الجزء السفلي ، ثم يطبق عليه الجزء العلوي ، ويضرب عليه بالمطرقة حتى ينطبقان تماماً ، وبذلك يحصل على الشكل المطلوب ، ثم يرفع الجزء العلوي قليلاً ويسحب السلك ، ويجب أن يدهن داخل القالب بشمع العسل حتى يسهل سحب السلك . (١)

ثم يقوم الصانع بتركيب الاسلاك على حسب النموذج المعد سلفاً ، ويلحم نقاط تداخلها وتقاطعها عن طريق احضاره فضاءً متدنية الجودة ، وتبريدها على جلد ناعم ، وتجميع ذراتها ، ووضعها في اناء مضاف اليه يورقـــــــــــــــــا مسحوقاً ، ويذر هذا الخليط على الموضع المراد تلحيمة ، ويأخذ الصانع اناءً مخروطي الشكل ، فتحتة العلوية ضيقة وبها فتيلة قطنية ، ويملأ هذا الاناء بزيت سمسم أو زيت زيتون أو ( جاز ) أو ماشابه ذلك ، ويستعمل في تصريف اللهب أنبوبة نفخ معوجة من طرفها السفلي ، ويتناول الصانع العمل ، ويقربه من مستوى اللهب ، وينفخ في الانبوبة ، وهكذا يكرر العملية حتى تلتئم الاسلاك مع بعضها . (٢)

وفي ضوء ماتقدم يتم تصحيح ماساد لدى الباحثين من أن التلحيم يتم باللحام المتعارف عليه ، لأن الدراسة الميدانية أثبتت خطأ هذا الاعتقاد ، حيث لوحظ أن اللحام يأكل الاسلاك . (٣)

وقد عرفت هذه الطريقة منذ القدم ، واستخدمها المسلمون أيضاً ، وبخاصة في العصر الفاطمي<sup>(٤)</sup> ، ولكنها لم تستخدم على نطاق واسع الا منذ القرن التاسع الهجري ( الخامس عشر الميلادي ) ، وخاصة في آسيا الصغرى ،

---

Ülker Erginsoy : A. E. S. 38. (١)

Mehmet Zeki Kuşoğlu : A. E. S. 35. (٢)

A. E. S. 33. (٣)

Ülker Erginsoy : A. E. S. 38. (٤)

وبذا يعود فضل تطوير هذه الطريقة للأتراك ، الذين أوصلوها الى درجة عالية من الاتقان . (١)

وعلى الرغم من أنها أكثر التصاقا بالحلي والمجوهرات فقد نفذت في العصر العثماني بأعمال الأثاث المعدني ، وبالأدوات بعض أواني الأكل والشرب التي يرجع تاريخها لآخر هذا العصر ، وبالتحديد منذ القرن الثاني عشر الهجري ( الثامن عشر الميلادي ) (٢)

#### (٥) التوصيل :

لما كانت أغلب الأعمال المعدنية المشكلة وفق الطرق الصناعية السابق ذكرها تتكون من عدة أجزاء ، فقد استدعى هذا الأمر البحث عن طريقة مثلى يتم من خلالها ربط هذه الأجزاء ببعضها ، ولذلك لجأ الصناع الى طريقة التوصيل المتمثلة في اللحام ، والبرشمه ، والتلحيم .

#### (أ) اللحام :

عبارة عن معادن تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك التي ينصهر عندها المعدن المراد لحامه (٣) ، ويقدم اللحام على هيئة أسياخ أو أقراص أو مساحيق أو كريات أو معاجين (٤) ، ويشترط فيه أن يكون ذا لون مماثل للون العمل المعدني المراد لحمه . (٥)

Celâl Esad Arseven : Türk Sanati, S. 240, ozkur ofset (١)  
Istanbul, 1984.

- (٢) انظر اللوحات رقم ( ٣٥ ، ٥٤ ، ١٠١ ، ١٠٢ ) من هذه الرسالة .
- (٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣ .
- (٤) أنور محمود عبدالواحد : ن . م . س ، ص ١٧٠ .
- (٥) في الأعمال الذهبية يفضل اللحام المكون من الذهب والفضة أو الذهب والنحاس بحيث لا تتعدى نسبة النحاس ١٨٪ ، والأعمال الفضية يحضر لحامها من الفضة والنحاس أو الفضة والزنك ، والنحاسية والمصنوعة من الصفر يتطلب أن يكون لحامها مؤلفا من الصفر ونسبة عالية من القصدير ، والبرونزية يتكون لحامها من البرونز ونسبه عالية من الزنك ، أما الحديدية فيتكون لحامها من الحديد والنحاس ، وإذا كان النحاس أحد مكونات اللحام بالنحو المشار اليه سابقا فيجب أن يضاف الى ذلك قليلا من الرصاص .
- لمزيد من الاطلاع على تراكيب اللحام ونسبها انظر :
- \* جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٠ - ٩٢ .

Ülker Erginsoy : A. E. S. 29

\*

ويراعى قبل بدء عملية التلحيم أن يتم تنظيف الجزء المراد تلحيمة بمحلول مكون من حامض الهيدروكلوريك ، مع قطع توتيا ، ويوضع على نار هادئة حتى يتصاعد الحامض ، فاذا ماصار قوامه ليينا يقوم الصانع برفعه من على النار ، ويترك حتى يبرد ، ثم يأخذ منه بريشة أو فرشاة خاصة ويدهن به الجزء المراد تلحيمة ، بعد تنظيفه بآلة خاصة . (١)

ويعرف هذا المحلول باسم مساعد اللحام ( Fluxes ) ، ويعمل على انسياب اللحام فوق سطح الموضع المراد تلحيمة ، كما يساعد على إزالة ومنع تكون أكسده على مناطق اللحام ، حيث يشكل غلاف واق يمنع وصول الهواء المحمل بالأكسجين الى مكان التلحيم . (٢)

وبعد الانتهاء من عملية التنظيف يبدأ الصانع فى التلحيم ، فاذا كان العمل المراد تلحيمة صغيرا فيقوم بترطيب الجزء المراد بمحلول مشبع ببورات الصودا ، ويضع اللحام عليه ، وينفخه بالبورى حتى يميع اللحام ، ثم يأخذ العمل نفسه ، ويغلى فى ماء محلول فيه قليل من الشب - اذا كان العمل غير فضي . أما اذا كان فضه فيحمن على نار هادئة حتى يحمر ، ثم يترك حتى يبرد ، ثم يغلى فى وعاء من نحاس أحمر ، غير مبيض بقصدير ، به محلول فيه كلورود الصوديوم وطرطرات البوتاسا بالتساوى لمدة ست دقائق ، ثم ينقل العمل فى ماء بارد . أما اذا كان العمل المعدني المراد تلحيمة كبيرا فى حجمه ، فيتم وضعه على نار تنشر لهبها عليه ، وينفخه بمنفاخ قوى حتى يحمر ، ثم يذر على الموضع المراد تلحيمة مسحوق بورات الصودا واللحام ، وينفخ عليه بالبورى حتى يميع ، ويتركه حتى يبرد . (٣)

ثم يبدأ الصانع فى اجراء عملية الطرق على مواضع اللحام ، لأن هذه العملية تزيد من تماسك المعدن ، فضلا عن تسويته (٤) ، وأخيرا تُمسح مواضع

(١) جرجس طنوس عون : ن . م . س . ص ٨٩ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س . ص ٢٦ .

(٣) جرجس طنوس عون : ن . م . س . ص ٩٢ .

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 29 .

التلحيم بفرشة نحاسية ، وتكرر العملية اذا لزم الأمر (١) ، ويتلميعه يكون العمل قد بلغ مرحلته النهائية .

#### (ب) البرشمة :

وتستخدم فيها مسامير برشام ، ويعد هذا الأسلوب فى وصل أجزاء الأعمال المعدنية من أسهل وأرخص أساليب التوصيل (٢) ، وتأتى البرشمة ثابتة بالاجزاء التى تقتضى طبيعة عملها أن تكون متصلة بصفة دائمة (٣) ، كمقابض القدور والطسوت ونحو ذلك .

وأحيانا توضع المسامير لتكون متحركة ، وتوصل بها الاجزاء التى يتم تحريكها بعد ربطها (٤) ، كما هو الحال فى برشام أغطية كل من الاباريق (٥) ، والدلال (٦) ، والمباخر (٧) .

وتجرى عملية التوصيل بالبرشمة بعمل الثقوب اللازمة فى طرفي الجزئين المراد ربطهما ببعضهما ، وذلك باستخدام آلة حادة أثناء السبك ، ويتم تركيبهما بحيث تكون الثقوب فى كلا الجزئين موازية لبعضهما ، ويدخل المسمار ويشد تبعا للطول والعرض المطلوبين . (٨)

وهذه الطريقة تصلح لتوصيل الاجزاء المتحركة على البارد ، أما الاجزاء التى يراد أن تتصل ببعضها بصفة ثابتة دائما ، فيتم تشكيلها بالضرب عليها وهى على نار حامية . (٩)

- 
- (١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٢ .
  - (٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٩٤ .
  - (٣) هاينز جراف : أشغال المعادن ، ص ١١٥ ، ترجمة م . عبد المنعم عاكف ، سلسلة الأسس التكنولوجية مؤسسة الأهرام بالقاهرة ، والمؤسسة الشعبية للتأليف بليبزج .
  - (٤) هاينز جراف : ن . م . س ، ص ١١٥ .
  - (٥) انظر اللوحات رقم ( ٣٧٥ ، ٣٧٣ ، ٣٨٢ ) من هذه الرسالة .
  - (٦) " " " ( ١٠٨ ، ١٠٦ ، ١٠٣ ، ١٠١ )
  - (٧) " " " ( ٣٢٤ ، ٣٢٧ ، ٣٢٥ ، ٣٢٣ )
  - (٨) Ülker Erginsoy : A. E. S. 29.
  - (٩) عبد المنعم المليجي النقيب : ن . م . س ، ص ٧٢/٢ .



ويراعى فى استخدام البرشام أن يكون من نوع معدن العمل المعدنى المراد برشمته ، وذلك للحصول على التماسق فى الشكل ، كذلك يراعى أن لا يكون الضرب بالمطرقة قويا ، لكي لا ينكسر البرشام أو يتهشم العمل المعدنى نفسه . (١)

#### (ج) التلحيم :

ويتم بوصل الاجزاء ، اما بالضغط البارد ، أو الضغط الساخن ، أو الحرارة العالية ، ولكل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة سلبياته وإيجابياته ، فالأول عديم الفائدة ، حيث لا تلتصق على وفقه الا الرقائق الذهبية ، ومع ذلك فهي بمرور الزمن تنفصل عن بعضها . والأسلوب الثانى لا يصلح للأعمال الحديدية ، والأعمال المصنوعة من الصلب ، نظرا لأن هاتين الخامتين تتحملان الضرب أو الضغط ، وبخاصة عندما يبلغان درجة الاحمرار . (٢)

أما الأسلوب الثالث فمن المستبعد أن وصلت به أعمال الأثاث المعدنى المصنوعة من النحاس ، لأن هذه الخامة أكثر الخامات المعدنية تضررا من جراء تطبيق هذا الأسلوب عليها .

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٩٤ ، ٩٧ .  
 (٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 30.

الفصل الثالث

أساليب التنقيذ

عرضت فى الفصل السابق للمرحلة التى يتم فيها تشكيل الأنواع المعدنية بالكيفية المطلوبة بعد أن كان صفيحة معدنية غير مشكّلة ، أما فى هذا الفصل فساتطرق للمرحلة الأخيرة من مراحل اخراج العمل المعدني الى حيز الوجود فى شكله النهائي المهيأ للاستعمال ، وهى المرحلة التى يتم فيها تجميل الأثاث المعدني بالأشكال الزخرفية المتنوعة .

وقد استخدم الصناع لتحقيق هذا الغرض أساليب صناعية مختلفة تتمثل بصفة أساسية فى الحفر بأنواعه ، والمينا ، والنيللو ، والطلاء ، والتكفيت ، والترصيع ، والتفريغ ( التخريم ) ، والدفع ( الريبوس ) .

ولما كان تنفيذ هذه الأساليب الصناعية المتنوعة فى الأوتن والأدوات يتطلب استخدام آلات وعدد ضاربة من شأنها إلحاق الضرر بالمعدن ، فقد لجأ الصناع الى سكب القار ( القطران ) بداخل الأعمال المعدنية لأكسابها القوة والمتانة اللازمين ، لأن هذه المادة تساعد على استقامة الأسطح المعدنية واستوائها ، وتحول دون إعيوجها وإنبعاجها أثناء إجراء عملية الزخرفة على وفق الأساليب المشار إليها آنفا . (١)

وبعد الانتهاء من ذلك يبدأ الصانع فى تنفيذ الزخرفة على حسب الأسلوب الذى يرغبه ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل أسلوب من هذه الأساليب الصناعية .

#### (١) الحفر :

يستخدم هذا الأسلوب الصناعى بصفة خاصة فى النحاس الذى يعتبر أنسب الخامات المعدنية لذلك ، حيث يتميز بسمك مناسب قادر على تحمل الصدمات القوية الناجمة عن تنفيذ أسلوب الحفر . (٢)

(١) Charles Singer : History of technology, p.642, oxford- 1955.

وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٨ .

(٢) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٨ .

ومن المعروف أن الحفر ينفذ بالمعادن ومواد أخرى بأساليب متعددة ،  
 هي : الحفر الغائر ( العميق ) ، والغائر البسيط المعبر عنه بالحز ، والبارز ،  
 والبارز البسيط ، والمائل ( المشطوف ) ، وقد استخدمت هذه الأنواع كلها  
 في زخرفة الأثاث المعدني العثماني .

فالحفر الغائر ( العميق ) ينفذ باستخدام قلم حاد يدق عليه  
 بالمطرقة لأجراء الرسومات المعدة سلفا لتطبيقها على سطح العمل المعدني ،  
 بحيث تصبح هذه الرسومات غائرة في داخل المعدن ، أما السطح فيظل أملسا .  
 وقد نفذ هذا الأسلوب الصناعي بالأثاث المعدني منذ فجر الإسلام (١) ،  
 ولكنه أصبح من أهم الأساليب الصناعية منذ القرن السادس الهجري ( الثاني  
 عشر الميلادي ) وحتى نهاية التاسع ( الخامس عشر ) ، وذلك بفضل ظهور  
 أساليب صناعية جديدة - كالتكفيت مثلا - ترتبط أساسا في تنفيذها به ،  
 حيث يتعذر تنفيذها بدونه .

أما في العصر العثماني فقد قلل الصناع من استخدام هذا الأسلوب ،  
 حيث لحقه تدهور كبير ، نظرا لعزوف الصناع عن استخدام الأساليب الصناعية  
 المرتبطة به ، والتي كانت شائعة قبل ذلك . وفضلا عن ذلك فإن معظم أنواع  
 الأثاث المعدني كالمباخر ، والقناديل ، والكوانين مرتبطة بأساليب صناعية  
 أخرى - لأغراض وظيفية - كالتفريغ مثلا .

وبصفة عامة فإن هذا الأسلوب الصناعي يعد أكثر ملائمة للمواد المعرضة  
 للكسر كالأخشاب والاحجار ، ولذلك فلا حاجة لصناع الأواني المعدنية لتنفيذه  
 بمفرده في أعمالهم مادامت خاماتها قادرة على تحمل الصدمات ، وبالإضافة  
 الى ذلك فإن سمك أغلب الأعمال المعدنية لا يتجاوز بضع مليمترات ، مما  
 يصعب تنفيذه بها ، ولعل هذا الأمر يفسر لنا بوضوح قلة استخدام هذا  
 الأسلوب الصناعي في الأعمال المعدنية الإسلامية .

وبالنسبة للحفر الغائر البسيط الذي اصطلح على تسميته الحز ، فيتم

تنفيذ الزخارف على وفقه بحفرها حفرا غير عميق ، وذلك بواسطة آلة خاصة تشبه الزُنبَة المستعملة فى الوقت الحاضر (١)، وكان هذا الأسلوب مألوفاً بالمعادن التى يرجع تاريخها الى ما قبل الاسلام (٢)، ومنذ بداية العصر الاسلامى أصبح لهذا الأسلوب السيادة المطلقة بالأثاث المعدني (٣)، لسهولة تنفيذه بالمعادن بصفة عامة ، وملائمته لها .

وقد أجاده الصناع فى العصر الفاطمى (٤)، كما برع فيه السلاجقة والمماليك الذين وصلوا به الى قمة نضجه وتطوره (٥)، وحظي بالاهتمام من قبل صناع العصر العثمانى ، وخاصة فيما بين القرن العاشر والثانى عشر الهجرى ، ولكنه تدهور بعد ذلك بسبب اقبال الصناع على الأسلوب الأوروبى الوافد الذى يعتمد بالدرجة الأولى على البروز .

أما أسلوب الحفر البارز فيتم تنفيذه عن طريق حفر ماحول الأشكال الزخرفية التى يراد اظهارها بارزة على سطح المعدن (٦)، ويسمى هذا الأسلوب الصناعى عند الأتراك ( Kabartma ) (٧) كما يطلق عليه الصناع المحدثون فى مصر والحجاز ( أويمه بارزه ) .

ولم يكن لهذا الأسلوب الصناعى حظ وافر بالأثاث المعدنى الذى يعود تاريخه لأوائل العصر الاسلامى ، لانتشار الحفر الغائر البسيط ( الحز ) ، غير أنه مالبث أن أستخدم منذ القرن الرابع الهجرى ( العاشر الميلادى ) وحتى نهاية القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) .

- 
- (١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .  
 (٢) محمد عبدالعزيز مرزوق : الفن الاسلامى فى العصر الأيووبى ، ص ٦٧ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٠) ، سنة ١٩٦٣م ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومى ، طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة .  
 (٣) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٤٠ .  
 (٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .  
 (٥) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٩ .  
 (٦) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .  
 (٧) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 239.

وبحلول القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) تدهور هذا الاسلوب الصناعى كثيرا ، لانسياق الصناع خلف الأساليب الصناعيه الجديده التى بدأت فى الانتشار خلال هذه الفترة كالتكفيت ، حيث لم تعد هناك حاجة الى ابراز الزخارف على وفقه مادامت هذه الأساليب تحقق الغرض الذى كان متوافرا قبل ذلك فى الحفر البارز .

وفى العصر العثمانى احتل هذا الأسلوب الصناعى مكانة مرموقة فى زخرفة الأواني المعدنية ، وربما يرجع ذلك لعزوف الصناع عن استخدام التكفيت الذى كان مستخدما على نطاق واسع قبل ذلك ، ويتجلى تنفيذ هذا الاسلوب الصناعى بصفة خاصة فى أعمال الأثاث المعدني التى يتطلب وضعها بعيدا عن النظر كوسائل الاضاءة . (١)

وقد أستخدم هذا الأسلوب الصناعى على نطاق واسع منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى ( الثامن عشر الميلادى ) ، حيث ساعد على ذلك اقبال الصناع على استخدام الأسلوب الأوربى فى الزخرفة الذى يعتمد فى المقام الأول على البروز .

أما الحفر البارز البسيط فقد كان أكثر الأساليب شيوعا بالأواني المعدنية العثمانية خلال القرون المختلفه ، وذلك لسهولة تنفيذه به . ويعد انتشاره فى هذا العصر استمرارا لانتشاره خلال القرون الاسلاميه السابقه عليه .

وبالنسبة للحفر المائل فقد استخدم على نطاق واسع بأعمال الأواني المعدنية العثمانية التى يرجع تاريخها للقرن الثالث عشر الهجرى ، والنصف الاول من القرن الرابع عشر ، وذلك لأن هذا الأسلوب فى الحفر أكثر ملائمة للاسلوب الأوربى الوافد الذى زخرفت على وفقه معظم أعمال هذه الفترة . (٢)

ونخلص مما سبق الى القول : بأن أسلوب الحفر بأنواعه كان أكثر الأساليب الصناعية استخداما بالأثاث المعدني العثمانى .

(١) انظر اللوحات رقم ( ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٦٤ ، ٢٨٤ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ) من هذه الرسالة .

(٢) " " " ( ٢٣٥ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٧٨ ، ٣٨٦ ) من هذه الرسالة .

(٢) المينا :

أخذ هذا الاسلوب الصناعى مسماه من المينا ، وهى عبارة عن مادة زجاجية التركيب ، على هيئة مسحوق ، يتألف من سليكات البوتاسيوم وأكسيد الرصاص ، وقد تكون المينا شفافة أو قاتمة ، كما تنفذ بألوان مختلفة (١) ، اذ لا يتطلب الأمر فى هذه الحالة اجراء عمليات كيميائية جديدة ، بل يضاف الى التركيب السابق أو يعوض عن أحد مكوناته بمركب كيميائي آخر (٢) ، وعلى سبيل المثال فانه اذا أضيف اليه أكسيد القصدير يصبح لونه أبيضاً ، واذا أضفنا أكسيد النحاس يعطينا لونا أخضرا . (٣)

ويتم تنفيذ هذا الاسلوب الصناعى فى الاوانى المعدنية بأن يقوم الصانع فى أول الأمر بتنظيف سطح المعدن لازالة ماعلق به من مواد دهنية ، وذلك بغليه فى كربونات البوتاسيوم ، ثم غسله بالماء . أما اذا كان المعدن ذهباً ذو عيار منخفض ، فيجب على الصانع غليه فى مركب يتكون من نترات البوتاسيوم ، وكبريتات الألومين ، والبوتاسيوم ، وكلورور الصوديوم ، بغرض تعرية سطحه من النحاس ، لأنه كلما كانت كمية النحاس قليلة كان لصق المينا سهلاً ، وحقق نجاحاً باهراً . ثم يأخذ الصانع مسحوق المينا ويضعه فى هاون من اليشم المرطب بالماء ، فتسحق به المينا حتى تصبح ناعمة جداً ، ثم يوضع المسحوق بعد ذلك فى وعاء زجاجي به قليل من الماء ، ويأخذ الصانع بقدر الحاجة بواسطة آلة خاصة ، ويمده بالتساوى على سطح المعدن المراد زخرفته . (٤)

- 
- (١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٢٩٥ . وأيضا : مايسه محمود داود : (المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى) ص ٢٤٦ ، رسالة ماجستير .  
 ٢. تقدمت الى كلية الآثار بجامعة القاهرة ، عام ١٩٧١ م .
- (٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٢٩٥ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ٩٨ .
- (٣) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
- (٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠١ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

ويراعى قبل وضع المسحوق أن تكون المناطق المراد زخرفتها قد حددت بحواجز ثابتة أو قابلة للإزالة بعد الفراغ من عملية التمويه (١)، ثم يضغط بالآلة على المسحوق حتى يسيل الماء الزائد ، ثم يكبس على المينا بخرقه حتى يتم امتصاص ماتبقى من الماء ، وبعد ذلك يوضع العمل المعدنى على صفيحة بها عدة ثقوب ، وتوضع فوق رماد حار ، ويتركه حتى ينشف المسحوق الملتصق على السطح ، وعندئذ يصبح العمل المعدني مهيبا لوضعه فى الفرن المخصص لهذا الغرض . وإذا كان فى العمل المعدني مواضع ملحمة فيقتضى الأمر أن تغطى بعجينة فخارية أو جصية ، لكي تحول دون ذوبانه بفعل النار (٢)، ثم يأخذ الصانع العمل المعدني ويجعل سطحه الممموه بالمينا فى الجهة المعاكسة للنار (٣)، فإذا مارأى أن المسحوق بدأ فى الذوبان من على سطح المعدن ، يقوم بإخراجه فى الحال (٤)، وقد يحتاج الى اضافة مزيد من مسحوق المينا كلما ظهرت فقاعات هوائية . (٥)

ومن الملاحظ أنه بعد اخراج العمل المعدني من النار يكون سطحه غير مستو ، وغير لامع ، وحينئذ يتوجب على الصانع أن يأخذ مبردا ناعما ، ويصب كمية من السنباذج المذاب فى ماء ، ويفرك العمل المعدنى برقائق القصدير حتى يستوى تماما ، ثم يأخذ أكسيد القصدير الناعم ، وينثره على السطح، ويفركه فركا متواترا برقاقة القصدير اللينة ، فإذا بدا اللمعان فى الظهور يتوجب عليه أن يستبدل رقائق القصدير بلوح من الخشب الأبيض اللين، ويجرى عملية الفرك حتى يصبح لامعا بحسب الرغبة . (٦)

- 
- (١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٨ .
  - (٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠١ - ٣٠٢ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .
  - (٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .
  - (٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٣ ، وأيضا رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .
  - (٥) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٨ .
  - (٦) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .



وتجدر الإشارة الى أن المينا الشفافة تستخدم على معادن مختلفة كالذهب والفضة والنحاس الأحمر<sup>(١)</sup>، غير أن أفضل النتائج تكون على الذهب، اذ يظل سطحه المموه بالمينا بمرور الزمن متلألئا<sup>(٢)</sup>، وفي حالة التمويه بالمينا على معادن أخرى فيتوجب تبطينها باستعمال رقائق من الذهب أو الفضة ثم وضعها على طبقة رقيقة من مسحوق المينا على السطح المعدني، ثم تجرى عملية التسخين لصهر طبقة المينا، وتزداد كمية المينا فوق الرقائق المذكورة، وبذلك نحصل على انعكاس ضوئى جذاب؛ لأن بعض الألوان ينعكس تألقها فيزيد الشكل جمالا<sup>(٣)</sup>.

واذا رغب الصانع فى تنفيذ رسومات على المينا، فينبغى عليه تحضير الألوان المطلوبة، ثم يبدأ فى تنفيذ الرسومات برفع اللون المرغوب بواسطة فرشاة خاصة، فاذا فرغ من ذلك يبدأ فى رفع اللون الثانى، ويتوجب عليه الا ينفذه الا بعد أن يجف الأول، وذلك بوضعه على الصفيحة المثقبة، ثم يعرضه لنار ضعيفة الى أن ينشف، وبعد الفراغ من الرسم يدخل العمل المعدني فى الفرن، فاذا صار اللون لامعا يخرج الى باب الفرن، ويتركه حتى يبرد، لأنه لو أخرج فوراً لآدى ذلك الى تشقق الرسم والمينا، وبخاصة اذا كانت ( الورشه ) معرضة للهواء<sup>(٤)</sup>.

وهناك أسلوب آخر فى الزخرفة بالمينا يتمثل فى صب المينا فى فصوص معدنية ( قوالب ) معدة سلفاً لهذا الغرض، وبعد حرقها فى فرن خاص بذلك تلتصق هذه الفصوص على سطح العمل المعدني فى الأماكن المخصصة لها، بحيث تصبح المينا بارزة قليلاً عن سطح المعدن<sup>(٥)</sup>.

وقد عرف أسلوب الزخرفة بالمينا قبل الاسلام، واستخدمه المسلمون<sup>(٦)</sup>

- 
- (١) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٤١ .
  - (٢) جرجس طنوس عون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٣٠٤ ، وايضا رشيد أفندى غازى : ن ٠ م ٠ س ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
  - (٣) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٤١ .
  - (٤) جرجس طنوس عون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٣٠٥ - ٣٠٦ ، وايضا رشيد أفندى غازى : ن ٠ م ٠ س ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
  - (٥) حسن الباشا وآخرون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٥٦٩ .
  - (٦) Ülker Erginsoy : A. E. S. 45.

أيضا ، وبلغ درجة عظيمة فى العصر الفاطمى اذا صحت روايات المؤرخين المعاصرين ؛ لأن ماوصلنا من أعمال معدنية مموهه بالمينا عائدة لهذا العصر قليلة جدا ، ولعل القرص الصغير المستدير المصنوع من الذهب المموه بالمينا المتعددة الألوان المثل الوحيد الذى يمكن أن نعول عليه (١) . ومن منتصف القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) عثر على طاسه من النحاس فى بلاد الجزيرة بالعراق (٢) .

غير أنه بعد هذا التاريخ لم يلق هذا الاسلوب الصناعى رواجا كبيرا فى العالم الاسلامى ، وذلك لجملة أمور من بينها : ظهور أساليب صناعية جديدة كالتكفيت والنيللو الذى شاع استخدامه منذ بداية القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) (٣) ، بالإضافة الى الصعوبات البالغة التى تكتنف تنفيذ أسلوب المينا ، واستنزافه للوقت ، وحاجته الماسة الى المهرة من الصناع .

ومنذ القرن العاشر الهجرى عاد هذا الاسلوب الصناعى فى الظهور ، وذلك لتدهور الأساليب الصناعيه التى كانت سائدة خلال فترة عزوف الصناع عن استخدامه بأعمال الأواني المعدنية ، ولكنه انتشر بصفة رئيسة فى أواخر العصر العثمانى .

### (٣) النيللو :

هذا الأسلوب الصناعى الذى انفردت به المعادن دون سائر الفنون التطبيقية الأخرى عبارة عن مادة سوداء ، تكونت نتيجة لصهر نسب معينة من مسحوق الرصاص، والنحاس، والبورق، والكبريت، وملح النشادر، والفضة الخالصة (٤)

(١) أ. هـ. كريستى : تراث الاسلام ، الجزء الأول ، ص ٣٥ - ٣٦ ، طبعة ١٩٣٦م مطبعة

لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، وزكى محمد حسن : كنوز

الفاطميين ، ص ٢٤٤ ، طبعة ١٤٠١هـ / ١٩٨١م ، دار الراشد العربى ، بيروت .

(٢) أ . هـ . كريستى : ن . م . س ، ص ٣٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ - ١٠٠ ، ومحمد عبدالعزيز مرزوق :

الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٤٩ .

وقد تباينت آراء الباحثين حول أصل الكلمة ، فبينما ذهب بعضهم الى أن الكلمة منسوبة الى مخترعها ( Niel )<sup>(١)</sup> ، ذهب فريق آخر الى أنها مأخوذة من اللاتينية ( Niger ) أو ( Nigellus ) أى اللون الأسود<sup>(٢)</sup> ومما يؤسف له أن مسمى هذا الأسلوب نقل الى العربية بدون تعريب .

ويذكر أرسوان ( Erseven )<sup>(٣)</sup> : أن الأتراك يسمون هذا الأسلوب الصناعى ( Savatlama ) بمعنى الاسوداد الذى يأتى من كلمة ( سواد ) العربية ، ولكنه جانب الصواب حين أنكر صلتها باللغة العربية ، حيث أورد حججا واهيه لايعول عليها منها : التقارب فى نطق الكلمات العربية والتركية ، وتفسيرات لأصل الكلمة منها أنه يرى أنها أتت من ( Yalak ) أى المنبع و ( Svarmek ) التى تعنى فى العربية الساقية ، أو من ( Sulamaksu Vermek ) بمعنى أشغال القناة وحفرها وملؤها بالماء .

ومهما يكن من شئ فلا مجال للشك فى أن الكلمة ( Savat ) التركية نقلت من العربية كما هى باعترافه الصريح المشار اليه أعلاه .

ويتم تحضير النيللو بأن يقوم الصانع باحضار بوتقتين عميقتين ، أحدهما يوضع فيها كمية مقدرة من الكبريت، وملح النشادر ، والأخرى يوضع فيها أيضا كمية مقدرة من الفضة الخالصة، والنحاس الاحمر، والرصاص ، وتنقل هاتان البوتقتان على النار حتى يميع مابهما من مركبات كيميائية ، ثم يصب مزيج الكبريت وملح النشادر على المزيج الموجود فى البوتقة الأخرى ، فينتج عن هذا الخليط كبريتور الفضة والنحاس والرصاص ، ولذلك يلزمه أن يضيف اليه قليلا من ملح النشادر ، ويخرج المزيج من البوتقة ، ويسحقه حتى يصبح ناعما جدا .<sup>(٤)</sup> ثم يحفظ المسحوق فى وعاء خاص ، ومتى مارغب

(١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ .

(٢) Saad Al- Jadir : Arab and Islamic Silver, p. 131, First published, 1981, by Stacey International, London.

(٣) Gelâl Esad Arseven : A. E. ss. 239, 240.

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ - ١٠٠ .

الصانع فى استخدام هذا الأسلوب بالآثاث المعدنى يقوم برسم الأشكال الزخرفية المرغوبة على وفق أسلوب الحفر العميق (١)، ثم يأخذ بقدر الحاجة من المسحوق الموجود فى الوعاء ، ويضعه فى إناء به كمية مقدرة من الماء المذاب فيه مقدار معين من ملح النشادر ، ويجرى عملية العجن حتى يصبح قوامه مناسباً ويحشو به القنوات المحفورة ، ويسخن العمل المعدنى على نار تكفى لاذابة المسحوق ، فإذا برد يأخذ الصانع كمية من مسحوق أكسيد الحديد ، ويفرك به ماحول الرسوم دون أن يلامسها حتى يزول معلق بها من المركب الأسود ( النيللو ) (٢)، ثم يلمع العمل المعدنى بصفة نهائية ، حيث يظهر بمنظر زخرفى جذاب ، وخصوصاً إذا كان العمل نفسه من الفضة (٣) التى تعتبر أنسب أنواع المعادن لهذا الأسلوب .

ويعتبر هذا الأسلوب الصناعى من أقدم الأساليب الصناعية فى زخرفة الأعمال المعدنية (٤)، وقد استخدمه المسلمون منذ فجر الاسلام ، ولكنه لم ينتشر الا بعد الغزو المغولى ، نتيجة لهجرة الصناع من فارس الى الاناضول وبعض الأقاليم فى وسط آسيا والعراق ، فانتشر هذا الأسلوب بها منذ بداية القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) ، ووصل الأمر الى أنه يصعب التعرف على الأعمال المعدنية التى صنعت فى اقليم بعينه من هذه الأقاليم ، وذلك لشدة التشابه فيما بينها فى الشكل والحجم والزخرفة (٥)، كما حظى هذا الأسلوب بنصيب وافر فى العصر المملوكى ، وبخاصة فى القرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى ) (٦)

أما فى العصر العثمانى فقد استخدم على نطاق واسع بأعمال الأواني المعدنية المصنوعة من الفضة والنحاس ، وخاصة منذ القرن الثانى عشر الهجرى ( الثامن عشر الميلادى ) (٧)

- 
- Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 240. (١)  
 جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٠٠ . (٢)  
 محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٦ . (٣)  
 Herbert Maryon and other : op. cit. , p.161 . (٤)  
 Saad Al-Jadir : op. cit. , p . 131. (٥)  
 سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٦٨ . (٦)  
 أنظر اللوحات ( ٤ ، ٥ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٣٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، (٧)  
 من هذه الرسالة . ( ٣٩٧ ، ٣٩٨ )

(٤) الطلاء :

لم يستخدم هذا الأسلوب الصناعي في زخرفة الأواني المعدنية الفضية العثمانية بكثرة وربما يرجع ذلك لانتشار أسلوب النيكلو ، ولكنه استخدم على نطاق واسع في طلاء الأعمال النحاسية .

ويطلق الأتراك على هذا الأسلوب الصناعي اسم ( Tombak ) (١) ، ويجب قبل إجراء عملية الطلاء أن ينظف العمل المعدني المراد طلاؤه تنظيفاً جيداً ، لأن وجود ذرة غريبة على سطحه تمنع التصاق الطلاء به . (٢)

وبعد الانتهاء من عملية التنظيف تطلق الأعمال المعدنية باحدى ثلاث وسائل (٣) ، الأولى يكس سطح العمل المعدني المراد طلاؤه بغشاء يحصّل بتآلفاً أجزاء كيميائية مع ظاهر المعدن حتى يلتصق به (٤) ، كالذهب المنذاب في زئبق ، ويؤخذ بالفرشة ويمسح به سطح المعدن ، ثم يبخر الزئبق بوضع العمل المعدني في الفرن (٥) أو تغمس الأعمال المعدنية في ماء الذهب المحضر خصيصاً لهذا الغرض (٦) ، وكان هذا الأخير أكثر استخداماً من سابقه ، لأن الأول لا يساعد على بقاء الطلاء مدة طويلة . (٧)

والوسيلة الثانية وهي الأقدم فتتم بتعريض العمل المعدني للنار، ثم

(١) Ülker Erginsoy : A. E. S. 48.

أشار بعض الباحثين الى أن هذه الكلمة ربما انتقلت الى التركية من اللغة الماليزية ، شأنها في ذلك شأن غيرها من بعض اللغات التي عرف فيها هذا الاسم بصيغ متباينة ، كما حاول أيضاً ارجاع أصل هذه الكلمة الى التركية ، حيث أورد أن هذا اللفظ ينطق بصيغ قريبه جداً منه في مناطق مختلفة من الأناضول ، فضلاً عن وجود بعض القصبات في مدينتي قيسري ومرعش تسمى بهذا اللفظ .

Sabahattin Batur : Tombak üstüne Bir Araştırma,

Sanat Dunyamiz, Sayi.31, SS.20-21, Istanbul, 1984.

(٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٤ .

(٣) Sabahattin Batur : A. E. S. 24 .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٥) Ülker Erginsoy : A. E. S. 48.

(٦) Sabahattin Batur : A. E. S. 24.

(٧) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

تضغط عليه الرقائق بقوة حتى تلتصق به (١)، أما الثالثة فقد أستخدمت منذ منتصف القرن الثالث عشر الهجرى ( التاسع عشر الميلادى ) (٢)، وتعرف باسم التلبيس الكلفانى (٣)، وفيها يتم ربط العمل المعدنى المراد طلاؤه فى أحد قطبي الكهرياء ، أمافى الآخر فيربط الصلب غير المصدأ أو الذهب ، وبذلك تجرى فيها الكهرياء ، فيتجمع الذهب على العمل المعدنى . (٤)

ويعزى ظهور هذا الأسلوب الصناعى لجملة أمور أهمها : أن انسياق الصناع نحو طلاء النحاس يرجع الى أن هذه الخامة سهلة التأكد ، ولذلك جرى تغطيتها بالفضة والذهب لأنهما من المعادن صعبة التأكد ، وبذلك حبت الهواء عن مماسة النحاس (٥)، وبالإضافة الى ذلك تحريم الاسلام لاستخدام آنية الذهب والفضة ، كما أن صنع الأعمال المعدنية من الذهب والفضة أمر مكلف للغاية . (٦)

#### (٥) الترصيع :

الرمع التحلية ، والترصيع التركيب ، واحداثها رصعة (٧)، ورمع العقد بالجواهر ترصيعا نظمه فيه وضم بعضه الى بعض (٨)، وهو التقدير والنسج كما يرمع الطائر عشه . (٩)

وينفذ هذا الأسلوب الصناعى بالأعمال المعدنية عن طريق تركيب أو وضع الأحجار الكريمة المختارة فى الأماكن المخصصة لذلك على سطح المعدن

(١) Sabahattin Batur : A. E. S. 24.

(٢) A . E . S . 24

(٣) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٤) Sabahattin Batur : A . E . S . 24.

(٥) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٦) Sabahattin Batur : A . E . S . 23.

(٧) اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح ( تاج اللغة وصحاح العربية ) ،

١٢١٩/٣ ، تحقيق احمد عبدالغفور عطار ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ /

١٩٨٢ م .

(٨) جمال الدين أبوالفضل محمد بن منظور : لسان العرب ١٦٥٥/٣ ، تحقيق

عبدالله على الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى ،

طبعة دار المعارف ، القاهرة .

(٩) مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى : القاموس المحيط ، ٢٩/٣ ، الطبعة

الثالثة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٣ م ، المطبعة المصرية ، القاهرة .

سواء كانت هذه الأماكن محفورة ، أو مفرغة ، أو منفذة بطريقة الشفتش<sup>(١)</sup> .

وتعتبر الزخرفة بالأحجار الكريمة من أقدم الأساليب الصناعية التي نفذها الإنسان بالمعادن<sup>(٢)</sup> ، وذلك لصلتها بالحلي والمجوهرات وتيجان العروش وغير ذلك ، حيث أن الأحجار الكريمة تجعل صاحبها محطاً للأنظار ، نظراً لما تتمتع به من مميزات يندر وجودها مجتمعة في مادة أخرى غيرها ، كالتنوع في أشكالها وأحجامها ، وتعدد ألوانها ، فضلاً عن بريقها وصفائها ومظهرها الأخاذ الذي يأسر الألباب<sup>(٣)</sup> .

ولذلك يراعى في حالة تزيين الأعمال المعدنية بها أن تكون ألوانها وأشكالها وأحجامها مناسبة للعمل المعدني المراد ترصيعه ، إذ يجب أن تقطع الأحجار بمنتهى الدقة ، وتشكل على وفق الأماكن المعدة لها سلفاً حتى لا تبدو غير مستقرة بها ، مما يجعلها عرضةً للتساقط ، كما ينبغي أن يكون لونها منسجماً مع لون العمل المعدني ، مما يضيف على الأعمال المعدنية المرصعة رونقاً وجمالاً<sup>(٤)</sup> .

ومما يؤسف له أننا لم نعثر على أعمال أثاث معدني مرصعة بالأحجار الكريمة يعود تاريخها للقرون الإسلامية الأولى ، لنعرف مدى ما وصل إليه هذا الأسلوب الصناعي خلال تلك الفترة ، غير أنه على ما يبدو أن هذا الأسلوب شهد اقبالاً كبيراً في العصر الفاطمي ، على النحو الذي أورده المقرئزي وغيره من المؤرخين من أوصاف لمحتويات خزائن قصور الخلافة ، وما تخلف عن هذا العصر من أعمال تؤكد ذلك مما هو محفوظ حالياً في المتاحف العالمية<sup>(٥)</sup> ، كما عرف السلاجقة هذا الأسلوب الصناعي<sup>(٦)</sup> ، وشهد اقبالاً كبيراً في العصر المملوكي<sup>(٧)</sup> .

- 
- (١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س . ص ٥٧٠  
(٢) Ülker Erginsoy : A . E . S . 39 .  
(٣) عبد الرحمن زكي : ن . م . س . ص ١٧٠  
(٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س . ص ٥٧٠  
(٥) المرجع نفسه ، ص ٥٦٤ - ٥٦٥  
(٦) Gelâl Esad Arseven : op.cit. , p. 147 .  
(٧) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س . ص ٥٧٣ - ٥٧٦ .

أما فى العصر العثمانى فقد حظى هذا الأسلوب الصناعى بنصيب كبير، حيث لم يقتصر تنفيذه على الحلى والمجوهرات والتيجان ، كما كان معمولاً به من قبل ، بل شاع أيضاً بالأسلحة ، وكذلك بالأثاث بصفة خاصة ، وتجلى ذلك فى كثير من أنواعه ، سواء أكان ذلك فى أوانى وأدوات المطبخ (١) ، أم فى وسائل الإضاءة والحفظ والراحة (٢) ، أم فى أدوات التطيب والنظافة والزينة . (٣)

#### (٦) التكفيت :

ويعرف هذا الأسلوب الصناعى باسماء متعددة ، وفى العربية يسمى ( تنبيق ) أو ( تنزِيل ) (٤) ، وفى التركيه يطلق عليه اسم ( Kakma ) (٥) ومن حيث المدلول فلا خلاف فى أن التطبيق والتنزيل والتكفيت مسميات للأسلوب الذى يتم فيه ملء الزخارف المحفورة حفراً عميقاً فى سطح المعدن الرخيص بمعدن ثمين كالذهب والفضة (٦) .

أما مدلول كلمة ( Kakma ) عند الاتراك فيعنى ادخال خيوط الذهب والفضة والصدف والعاج والعظم والابنوس بداخل الخطوط الزخرفية المحفورة حفراً عميقاً على الأخشاب والمعادن (٧) . أى أنهم لا يفرقون بين الترميع والتطعيم كما فى العربية .

والتكفيت على نوعين ، اما رقائق تزخرف بها المناطق الكبيرة والعريضة ، أو أسلاك رفيعة مخصصة لزخرفة الأجزاء الصغيرة والضيقة (٨) ،

- 
- (١) انظر اللوحات رقم ( ٣٧ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٩٩ ) من هذه الرسالة .
  - (٢) " " " ( ٣١٧ ، ٣١٦ ، ٢٦٥ ، ٢٦٠ ، ٢٠٥ ) " " "
  - (٣) " " " ( ٤١٢ ، ٣٥٤ ، ٣٣٩ ، ٣٣٨ ، ٣١٩ ) " " "
  - (٤) حسن الباشا : الفنون ، ٩٧٤/٢ ، ومحمد عبد العزيز مرزوق : الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه ( ص ١٤٤ طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة أسعد ، بغداد .
  - (٥) Ülker Erginsoy : A. E. S. 39.
  - (٦) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .
  - (٧) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 239.
  - (٨) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .



ففى الحالة الأولى تعمل نبشات بارزة محزوزة وبزاوية خمس وأربعين درجة متناشرة على جانبى حدود الرسم ، ثم توضع الرقائق فى شكل طبقات متتالية ، ثم تصقل بالضغط بمصقلة . أما فى الحالة الثانية فتتملأ القنوات الضيقة بالأسلاك ، ثم تطرق طرقاً خفيفاً . (١)

ويعزى ظهور وانتشار هذا الأسلوب الصناعى فى الزخرفة لجملته أمور منها : ندرة المعادن ، وتحريم الاسلام استخدام آنية الذهب والفضة ، ولما لمح الصناع من أن هذا الأسلوب يضيف على العمل رونقاً وجمالاً لايمكن تحقيقه فيما لو كان مصنوع من معدن خالص . (٢)

وقد كانت البدايات الأولى لظهور هذا الأسلوب قبل الاسلام ، أما فى العصر الاسلامى فقد عرف منذ القرن الثانى الهجرى ( الثامن الميلادى ) ، وذلك بمجموعة من الأباريق البرونزية المكففة بالنحاس الأحمر ، وتعد هذه المجموعة باكورة انتاج الفن الاسلامى لهذا الأسلوب الذى كان مركزه شرقي ايران على الأرجح . (٣)

وبمرور الزمن تطور هذا الأسلوب على أيدي سلاجقة الموصل ، وبخاصة منذ أوائل القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) ، ثم مالبت أن تبلغ غايته من الاتقان فى منتصف القرن المذكور ، ولكن الهجمات التى لاقتها هذه البلاد من قبل التتار والمغول شتت شمل الصناع ، ودفعهم هذا الامر للهجرة الى بلاد أكثر أمناً واستقراراً ، فنزحوا الى دمشق ، والأناضول ، ثم الى القاهرة . (٤)

وبطبيعة الحال فقد نقل هؤلاء الصناع هذا الأسلوب الصناعى الى البلاد التى هاجروا اليها ، وسرعان ما اختلطوا بصناعها ، واندمجوا مع بعضهم ،

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٥ ، وحسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .

(٢) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٦ .

(٣) م . س . ديماندا : ن . م . س ، ص ١٤٢ .

(٤) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٦ ، وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٦٤ .

وأنتجوا أعمالاً معدنية تثير الإعجاب وتلفت الانتباه . (١)

أما في العصر العثماني فقد استخدم هذا الأسلوب في قلة من الأعمال (٢)، وبصورة عامة فقد لحقه بشكل فجائي منذ أواخر العصر المملوكي تدهور كبير (٣)، وربما يرجع ذلك لانسياق الصانع نحو أساليب صناعية أقل كلفة وأسهل عملاً كالترصيع، والمينا، والنييلو .

#### (٧) التفريغ ( التخريم ) :

يطلق الأتراك على هذا الأسلوب الصناعي في الزخرفة اسم ( Kesme Ajur ) (٤)، وقد شاع استخدامه بالأعمال المعدنية العثمانية، وبخاصة الأعمال المعدنية المعمارية، كما استخدم بكثرة في الأثاث وبالسيدات المباخر (٥)، والقناديل (٦)، وظروف الفناجين (٧)، والكوانين (٨)، وأغطية طسوت الأباريق (٩)، والكبشات (١٠)، وبهذه الأعمال كان استخدامه في المقام الأول لأغراض تتصل بوظيفة كل منها .

ويلتزم هذا الأسلوب المعادن غير الصلدة، حيث أنها تتقبل أحداث الزخارف فيها على وفقه بواسطة آلة مدببة، ويتلخص تنفيذه بأن يلصق الرسم المراد تفريغه على المواضع المراد زخرفتها بسطح العمل المعدني، ثم يجري الصانع ثقباً في وسط المجال المعدني يسمح من خلاله بإدخال أداة الثقب، أما إذا كانت الرسوم المراد تنفيذهها من النوع الدقيق فيلزم في هذه الحالة عمل ثقب في أقرب نقطة من حدود التشكيل النهائية، ثم يثبت

- (١) سعيد محمد مصيلحي : ن . م . س ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ .
- (٢) انظر اللوحات رقم ( ٢٨ ، ٣١٩ ) من هذه الرسالة .
- (٣) راجع ص ٣٢-٣٣ من الرسالة .
- (٤) Ülker Erginsoy : A . E. S. 37.
- (٥) انظر اللوحات رقم ( ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٥ ) من هذه الرسالة .
- (٦) " " " ( ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ )
- من هذه الرسالة .
- (٧) انظر اللوحات رقم ( ١٩٣ ، ١٩٧ ) من هذه الرسالة .
- (٨) " " " ( ٣٠٠ ، ٢٩٩ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣١٠ ) من هذه الرسالة .
- (٩) " " " ( ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٣٨٠ ، ٣٩٥ ) من هذه الرسالة .
- (١٠) " " " ( ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ) من هذه الرسالة .

العمل المراد تفريغه على طاولة التشغيل ، ويبدأ الصانع العمل ، ويراعى عند اختيار الأدوات اللازمة أن تتناسب مع تنفيذ هذا الأسلوب ، لأن من الصعب مثلا اجراء العملية بمنشار متباعدة أسنانه . (١)

وقد استخدم هذا الأسلوب الصناعى بالأثاث المعدنى منذ صدر الاسلام ، وبلغ قمة تطوره منذ القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) ، وبخاصة فى العصرين السلجوقى والمملوكى ، حيث أنتج الصناع أعمالا فنية رائعة ، تتميز بتنفيذ هذا الاسلوب بها بالدقة وصغر الفتحات أو الثقوب .

وظل هذا الأسلوب محتفظا بمكانته فى العصر العثمانى كما أشرنا ، ولكنه مالبت أن تدهور منذ القرن الثالث عشر الهجرى ( التاسع عشر الميلادى ) ، وذلك لعدة عوامل من أهمها : ظهور الكهرباء حيث أدى هذا الحدث الى صنع الثريات والقناديل من الزجاج كبديل لاجراج الضوء ، بالإضافة الى التدهور الصناعى الذى شهدته هذه الفترة ، وعلى سبيل المثال بسدت خروم أغطية المباخر أكبر اتساعا ، مما جعلها تبدو مشوهة الشكل ، وأيضا التطورات الصناعية كتصميم المباخر والكوانين بدون أغطية .

وبصورة عامة فقد لاحظت أن الصناع راعوا فى تنفيذه بوسائل الاضاءة قيم الضوء ، وبظروف الفناجين ما على الفنجان المصنوع عادة من الخزف من زخارف ، حيث يهتم الصانع بابرار الزخارف عن طريق توسيع الثقوب بظروف الفناجين فى المواضع المزخرفة .

كما أود الاشارة الى أن هذا الاسلوب الصناعى لم يستخدم بأدوات وأوانى المطبخ ، نظرا لأن استخداماتها تحول دون تنفيذه بها ، فيما عدا الكبشات ، وما يجرى من ثقوب فى آخر المقبض ببعض الأدوات كالملاعق ، والمطاحن .

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

## (٨) الريبوسى :

مأخوذ من الكلمة الفرنسية ( Repoussée )<sup>(١)</sup>، ومن المؤسف أن هذا اللفظ نقل الى العربية بدون تعريب ، ولذلك فاننى أرى أن كلمة (دفع) أنسب مصطلح عربى يمكن اطلاقه على هذا الاسلوب الصناعى ، لأن الزخارف تبرز على وفقه عن طريق الدق الخفيف بواسطة أدوات غير حادة تستخدم لهذا الغرض ، سواء كان الدق من الداخل الى الخارج أو العكس<sup>(٢)</sup>، ويعرف فى التركيه باسم ( Kabartma )<sup>(٣)</sup>

ويمائل هذا الأسلوب الصناعى أسلوب الحفر البارز من حيث —روز الزخرفه فى كل منهما ، ولكنهما يختلفان عن بعضهما من الناحية الصناعيه ، لأن الحفر البارز يتم تنفيذه بحفر مناطق الفراغ فيما بين الزخارف على سطح المعدن ، كما أن الريبوسى يستخدم بالأعمال المعدنيه من داخلها وخارجها على حين أن أسلوب الحفر البارز غالبا ماينفذ بالسطوح الخارجيه .

ويختلف الريبوسى عن أسلوب الحفر الغائر ( العميق ) فى أن الريبوسى يظهر الزخارف من الوجهين الداخلى والخارجى فى آن واحد ، فى حين أن الحفر الغائر لا يظهر الزخارف الا فى وجه واحد ، وهو الوجه الذى تم فيه الحفر .

وتعتبر الزخرفة بالريبوسى من ضمن الأساليب الصناعيه التى استخدمها الانسان منذ القدم ، كما نفذ على قلة خلال القرون الستة الأولى الاسلاميه<sup>(٤)</sup>، أما فى العصر العثمانى فقد شاع استخدامه منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى.

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٠٢ .

(٢) Herbert Maryon And other : op. cit. , p. 113.

ومحمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٠٢ .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. S. 34.(٤) A. E. S. 39.

الباب الثاني

التصميم وصلته بالوظيفة  
ببوت

الفصل الأول

أواني وأدوات المطبخ

يعتبر المطبخ العثماني من أغنى المطابخ في العصر الاسلامي ، سواء أكان ذلك من حيث أوانيهِ وأدواتهِ ، أم فيما يتعلق بما يطبخ فيه — من أصناف المأكولات الشهية ، أم بخصوص تصميمه المعماري الفريد ، أم — من حيث نظمه وتقاليده .

ويهمنا في هذا المطبخ أوانيهِ وأدواتهِ المعدنية ، وعلى الرغم من اقبال العثمانيين على استعمال الأواني والأدوات الخزفية بصورة غير معهودة من قبل ، فإن الأواني والأدوات المعدنية لم تتأثر كثيرا بذلك ، لتعذر الاستغناء عن أغلب أنواعها بحكم طبيعة وظيفتها ، ولما تمتاز به من قوة ومتانة وتحمل لمدة طويلة ، بعكس الأواني والأدوات الخزفية التي غالبا ما تكون عرضة للكسر .

ونظرا لتمييز الأواني والأدوات المعدنية بين نظيراتها المصنوعة من مواد أخرى بالتنوع في وظائفها والشراء في تصميمها ، فقد أمكن تقسيمها الى نوعين رئيسيين هما : أواني أو أوعية ، وأدوات ، وفيما يلي عرض تحليلي مفصل لهذين النوعين كل على حده :

#### أولا : الأواني أو الاوعية :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، أواني للأكل ، وأخرى للشرب .

##### (١) أواني الأكل :

وتتمثل في القدور ، والصحون ، والصينيات ، والتباس ، والسلطانيات ، والسكريات ، والتفسيرات ، والمطبيقات ، والمالح .

##### (أ) القدور :

لدينا نوعان من القدور ، أحدهما تطبخ فيه الأطعمة ، والآخر يعبأ ماء ليغرف منه الطباخ حينما يحتاج الى ذلك أثناء الطبخ ، ولذلك يلاحظ أن القدور المخصصة لطبخ الأطعمة غالبا ما تكون خالية من الزخرفة ، حيث لا يستدعي الأمر زخرفتها مادامت معرضة للنار ، اذ ينجم عن ذلك ظهور طبقة

سوداء تغطي الزخرفة ، أما القدور المخصصة للماء فقد اعتني بزخرفتها .

ومن حيث التصميم فقد صممت قدور النوع الأول على شكلين ، الأول عادة مايكون دائري الشكل ، بحيث يتساوى قطر الفوهة مع قطر القاعدة ، وهو كبير الحجم ، نظرا لتخصيصه لطبخ الولائم ، وله أربعة مقايض متحركة ، كل اثنين منها متقابلان ، تثبت جميعها بالحافة العلوية للقدور<sup>(١)</sup> . أما الثاني فيتميز بكبر فوهته ، وصغر قعره ، اذ من الملاحظ التدرج في اتساعه من الأسفل الى الأعلى ، وهو بأحجام مختلفة ، وعادة مايكون له مقبضان غير متحركين ، وكان هذا النمط من القدور مخصصا للقلي ، ولطبخ الأرز ، والخضروات ، وما يدخل في هذا النطاق . (٢)

أما قدور النوع الثاني فقد جاءت على ثلاثة أنماط ، الأول تتميز بقدوره بشدة انبعاج جوانبها الى الخارج ، وقصر رقابها ، وضيق فوهاتهما بالمقارنة مع قعورها ، وحنى الحافة العلوية للرقبة الى داخل القدر أفقيا ، مشكلا بذلك تجويفا داخليا يتم من خلاله حمل القدر . (٣)

وقد عرف هذا النمط قبل العصر العثماني ، ومن أقدم نماذجه قدوران نحاسيان مكفتان بالفضة ، يعود تاريخهما للقرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي ) ، أحدهما من سوريا أو مصر ، وهو في مجموعة كير ببريطانيا<sup>(٤)</sup> . والآخر من ايران ، ويوجد في مجموعة ماركويت بفرنسا<sup>(٥)</sup> ، وقدر ثالث من النحاس المكفت بالذهب والفضة ، يعود تاريخه للقرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) ضمن مجموعة آل الصباح بالمتحف العام في الكويت . (٦)

والنمط الثاني من قدور هذا النوع يتميز بشدة عمقه ، وطول رقبته ، والتدرج في انبعاجه من أسفل الى أعلى ، ويعد هذا النمط أحد التصميمات العثمانية الخالصة . (٧)

(١) انظر لوحة رقم ( ٦ ) شكل رقم ( ٦/٤ ) من هذه الرسالة .

(٢) " " " ( ٧/٤ ) " " ( ٧ ) " " " (٣)

" " " ( ١/٤ ) " " ( ١ ) " " " (٤)

(٤) Géza Fehér Vari : Islamic Metal Work of the Eighth to the Fifteenth Century in The Keir Collection, p1. 51-A, N.152, first published ,1976, by faber And faber Limited, London.

(٥) Arthur Upham Pope : Asurvey of persian Art from Prehistoric Times to the present, ١٣٤٥ م, Maxwell Aley Literary Associats, New York.

(٦) Marliyn Jenkins : Islamic Art in The Kuwait National Museum (the al- sabah Collection), p1.93 , First published in 1983, for Sotheby publication, by phillip Wilson publishers, London.

(٧) انظر لوحه رقم (٥) شكل رقم (٥/٤) من هذه الرسالة.



أما النمط الثالث من القُدور فهو دائري الشكل ، قليل العمق ، ذو رقبة قصيرة حنيت حافتها الى الخارج أفقيا . (١)

ويعد هذا التصميم أحد التصاميم العثمانية المستوحاة من تصميم بعض قدور القرنين السابع والثامن الهجري (الثالث عشر والرابع عشر الميلادي) ، ومن أمثلة ذلك قدوران نحاسيان مكفتان ، أحدهما محفوظ في متحف اللوفر ببباريس (٢) ، والثاني بمتحف قصر جلستان في طهران . (٣)

ويتبين الفرق في تصميم هذا النمط من القُدور بين العصر العثماني والقرون السابقة عليه في امتداد نهاية الحافة بشكل ملفت للنظر ، أما في العصر العثماني فلا تمتد الحافة كثيرا .

#### (ب) الصحن :

لدينا أيضا نوعان من الصحن ، أحدهما ذو غطاء ، والآخر بدون غطاء فالصحن المغطاة تشبه السلطانيات ، ولكنها تختلف عنها من حيث ان الصحن نفسه أقل عمقا من السلطانية ، وغطاءه أكبر من غطاءها ، كما يشتركان في الوظيفة التي يضطلعان بها ، المتمثلة في احتفاظ الطعام المطبوخ الذي يفترض فيه أن يؤكل ساخنا بأكبر قدر من الحرارة ، وحماية مابداخلهما من تساقط الأتربة ، وتهافت الحشرات .

أما الصحن المغطاة فتتكون من قاعدة ، وغطاء ، ومقبض . وعادة ما يكون قطر الصحن أكبر من قطر الغطاء وقد ورد على نوعين ، دائري (٤) ، وبيضاوي (٥) .

- (١) انظر لوحة رقم ( ٢ ) شكل رقم ( ٢/٤ ) من هذه الرسالة .  
 (٢) Anthony Welch : Calligraphy in The Arts of the Muslim World, p.85, first published in 1979, Dawson, England.

(٣) Arthur Upham Pope : op.cit., p1. 1341.

(٤) انظر اللوحات رقم ( ٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ) شكل رقم

( ٨/٥ - ١٢ ، ١٥ ) من هذه الرسالة .

(٥) انظر لوحة رقم ( ٢٢ ) شكل رقم ( ١٣/٥ ) من هذه الرسالة .

وتبين لى أن الدائري كان أكثر استخداما من البيضاوي ، أما القاعدة فقد وردت على ثلاثة أشكال ، دائرية (١) ، وبيضاوية (٢) ، وعلى هيئة الأرجل (٣) فالدائرية جاءت على نمطين ، أحدهما يبرز الى الخارج عن حدود قعر الاناء (٤) والآخران يشكل قعر الاناء القاعدة (٥) ، وكان هذا النمط أكثر استخداما من سابقه ، ويرجع ذلك لعدم رغبة الصناع فى التلحيم ، ولتحقيق الاستقرار للصحن من جهة أخرى .

أما الغطاء فهو على هيئة قبة ، ويختلف قطره وعمقه ومقدار انبعاجه من صحن لآخر ، وقد تجلت فيه عناية الصناع واهتمامهم به من حيث تشكيله ، وزخرفته دون سائر الأجزاء الأخرى المكونة للصحن .

وفيما يتعلق بالمقبض فقد نفذ بالصحون نوعان من المقابض ، أحدهما بالغطاء ، وعادة ما يثبت بوسط سطحه ويشكل على هيئة وردة (٦) ، أو على هيئة طيور (٧) ، أو على شكل فاكهه (٨) ، أو يأخذ شكل الصحن وغطاؤه (٩) .

أما الآخر فقد ورد بالصحن ، وذلك بمواضع مختلفة منه فتارة يثبت مقبضان متقابلان بجوانب الصحن ، بحيث يوضعا رأسيهما (١٠) ، أو يثبتان بطرف الحافة افقيا (١١) ، وغالبا ما اتخذ الصناع الحافة مقبضا ، وفي هذه الحالة صمموها على أنماط متعددة ، كتسنيينها (١٢) ، أو رسم خطوط بالحفر الغائر

- |      |  |                  |
|------|--|------------------|
| (١)  | انظر اللوحات رقم ( ٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ) شكل رقم ( ٨/٥ - ١٢ )          | من هذه الرسالة . |
| (٢)  | انظر لوحة رقم ( ٢٦ ) شكل رقم ( ١٧/٥ ) من هذه الرسالة .                   |                  |
| (٣)  | انظر اللوحات رقم ( ٢٢ ، ٢٣ ) شكل رقم ( ١٣/٥ ، ١٤ ) من هذه الرسالة .      |                  |
| (٤)  | " اللوحة " ( ١٨ ) " " ( ١٠/٥ ) من هذه الرسالة .                          |                  |
| (٥)  | انظر اللوحات رقم ( ٨ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ) شكل رقم ( ٨/٥ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ) | من هذه الرسالة . |
| (٦)  | انظر لوحة رقم ( ٢٧ ) شكل رقم ( ١٨/٥ ) من هذه الرسالة                     |                  |
| (٧)  | " " " ( ٢٢ ) " " ( ١٣/٥ ) " " " ( ١٣/٥ )                                 |                  |
| (٨)  | " " " ( ٢٥ ) " " ( ١٦/٥ ) " " " ( ١٦/٥ )                                 |                  |
| (٩)  | " " " ( ٢٠ ) " " ( ١٢/٥ ) " " " ( ١٢/٥ )                                 |                  |
| (١٠) | " " " ( ٢٣ ) " " ( ١٤/٥ ) " " " ( ١٤/٥ )                                 |                  |
| (١١) | " " " ( ٢٦ ) " " ( ١٧/٥ ) " " " ( ١٧/٥ )                                 |                  |
| (١٢) | " " " ( ٢١ ) " " ( ٨/٥ ) " " " ( ٨/٥ )                                   |                  |

على سطحها (١)، أو حني طرفها الى الأسفل من الخارج (٢).

وفيما يخص الصحن غير المغطاة فتماثل الصواني والتباسى ولكنها أصغر حجما منهما ، ومن الملاحظ قلة هذا النوع من الصحن ، ويعزى ذلك الى ازدهار الصناعات الخزفية في العصر العثماني ، حيث أقبل الناس على استخدام الصحن الخزفية بكثرة ، نظرا لما لمسوه فيها من مميزات صحية وجمالية ، فمن الناحية الصحية فان الخزف غير قابل للتأكسد كالمعادن، أما من الناحية الجمالية فبالامكان عمل صحن خزفية بألوان مختلفة، وزخرفتها بأشكال نباتية مستوحاة من الأشجار والفواكه ، وأشكال حيوانية كالحمائم والسماك ، بالإضافة الى الزخارف الهندسية ، مما يضيف على الصحن طابعاً جمالياً آخذاً يساعد على فتح الشهية .

وبصفة عامة فتتميز الصحن المعدنية بأن جوانبها مائلة الى الخارج كثيراً ، بحيث يستغلها الانسان لاستخدامها مقبضاً (٣) ، وزيادة في الحرص على ذلك فقد وردت حواف بعض الصحن مسننة (٤).

#### (ج) الصينيات :

جمع صينية ، وهى عبارة عن اناء دائري الشكل ، كبير الحجم ، يشبه فى تصميمه النوع الثانى من الصحن ، وتؤدى الصينية مهاماً متعددة من أبرزها أنها الآنية التى يقدم فيها الطعام ، سواء أكان فى صحن ، أم يفرغ مباشرة فيها ، بحيث يجتمع حولها الآكلون .

ولما كانت طبيعة وظيفتها تتطلب أن يكون تصميمها دائري الشكل ، فمن البدهي أن يبحث الصانع عن وسيلة تمكن حاملها من نقلها من مكان لآخر ، ولذلك لجأ الى الأطراف أو الحواف ، واستخدم فى سبيل تحقيق هذا

- |     |               |        |         |          |                  |
|-----|---------------|--------|---------|----------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم | ( ٢٤ ) | شكل رقم | ( ١٥/٥ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " "           | ( ٢٧ ) | " "     | ( ١٨/٥ ) | " "              |
| (٣) | " "           | ( ١٢ ) | " "     | ( ٣/٥ )  | " "              |
| (٤) | " "           | ( ١٤ ) | " "     | ( ٤/٥ )  | " "              |

الغرض أربع وسائل ، الأولى تتمثل فى حني الحافة الى الخارج أفقيا ، مشكلا بذلك بروزا ظاهرا عن الجوانب ، ثم حنيه مرة أخرى الى أعلى رأسيا (١) ، والثانية حنيت الحافة الى الخارج أفقيا ، ثم زخرف سطحها على وفق أسلوب الدفع ( الريبوسى ) الذى يظهر الزخارف بارزة على سطح الحافة ، ومجوفة بباطنها ، مما يقوى عملية المسك . (٢)

والوسيلة الثالثة تكون جوانب الصينية مائلة الى الخارج قليلا ، ثم تحنى الى أسفل (٣) ، والرابعة تتمثل فى تعريج حواف الصينية (٤) .

وقد عرفت هذه الوسيلة بالصوانى الاسلامية منذ فترة مبكرة ، ومن أقدم نماذجها صينية برونزية من مصر يرجع تاريخها للقرنين الخامس والسادس الهجريين ( الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ) (٥) .

#### (د) التباسى :

ومفردها تبسى ، وهو أصغر من الصينية وأكبر من الصحن ، وأقل عمقا منهما ، حيث تقدم فيه الفناجين أو الأكواب وهى معبأة بالشاي أو القهوة أو العصير ، ولذلك فالتبسى فى الأعم الأغلب ليس الا قطعة واحدة ضمن مجموعة قطع تشكل فى مجموعها ( طبقا ) بدت فيه مهارة الصناع وابداعاتهم الفنية ، حيث يتميز بأن قطعة كلها ذات تصميم موحد وزخرفة واحدة .

وقد صممت التباسى العثمانية على أربعة أشكال ، أبرزها شكل على هيئة قلب (٦) ، وبقية الاشكال جاءت على هيئة مستطيل (٧) ، ودائري (٨) ،

(١)	انظر لوحة رقم	( ٢٨ )	شكل رقم	( ١/٦ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ٣٣ )	" "	( ٦/٦ )	" "
(٣)	" "	( ٣٢ )	" "	( ٥/٦ )	" "
(٤)	" "	( ٣١ )	" "	( ٤/٦ )	" "
(٥)	زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٥٢ .				
(٦)	" "	( ٣٧ )	" "	( ١/٧ )	" "
(٧)	" "	( ٣٦ )	" "	( ٣/٧ )	" "
(٨)	" "	( ٣٨ )	" "	( ٤/٧ )	" "

وبيضاوي (١)، وبطبيعة الحال فان فى مثل هذا النوع من الأوانى يُعَمَلُ على ايجاد وسيلة تكفل حمل التبسيس بسهولة ، فالتباسى المستطيلة الشكل ثبت بمنتصف جانبيها العرضيين مقبضان ، بمعدل مقبض واحد بكل جانب (٢)، ويعزى تشبيتهما بالجانبين العرضيين لأمر منها : أن يكون الجانبان الطوليان فى مواجهة الضيوف ، وليستوعبا أكبر قدر ممكن من الفناجين ، كما يتعذر أن يثبتا بالجانبين الطولييين، لما فى ذلك من سهولة الاخلال بتوازن التبسيس ؛ مما يؤدى الى سقوط مابه من فناجين .

أما فى التباسى المشكلة على هيئة قلب فقد شُكِّلَ المقبض على هيئة زخرفة نباتية مفرغة (٣)، وفيما يتعلق بالتباسى الدائرية فيلاحظ استغلال حوافها لاستخدامها مقبضا ، وزيادة فى العمل على عدم انزلاق التبسيس من اليد قام الصانع بتعريض الحافة على هيئة نباتية (٤)، أو بعمل تجويفات متعددة (٥).

#### (هـ) السلطانيات :

جمع سلطانية ، وهى مكونة من الاناء أو الوعاء ، والغطاء ، وبذلك فهى تشبه الطاسة ، ولكنها مغطاة ، كما تختلف عن الصحن من حيث اناءها أكثر عمقا من الصحن ، وغطاؤها أقل عمقا من غطاء النوع الأول من الصحن، كما يشتركان فى وظيفة واحدة ، مع الاختلاف فيما يوضع فيهما ، فالسلطانية عادة ماتخصص لوضع الحساء ، أما الصحن فيوضع بداخلها مايناسبها من الأطعمة .

فبالنسبة للوعاء فقد صمم على ثلاثة أشكال ، الأول على شكل طاسة (٦)، والثانى على هيئة كأس (٧)، والثالث يتميز بضيق قاعدته وفوهته وشدة

(١)	انظر لوحة رقم	( ٣٩ )	شكل رقم	( ٥/٧ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ٣٥ )	" "	( ٣/٧ )	" "
(٣)	" "	( ٣٧ )	" "	( ١/٧ )	" "
(٤)	" "	( ٣٨ )	" "	( ٤/٧ )	" "
(٥)	" "	( ٣٩ )	" "	( ٥/٧ )	" "
(٦)	" "	( ٤١ )	" "	( ٢/٨ )	" "
(٧)	" "	( ٤٨ )	" "	( ٩/٨ )	" "

انبعاج جوانبه الى الخارج (١)، أما الغطاء فقد ورد على ثلاثة أشكال  
أيضا ، أولها على هيئة قبة عميقة (٢) ، وضحلة (٣) ، وثانيها على شكل  
مسطح (٤) ، وثالثها يتخذ شكل قبة متدرجة فى العمق . (٥)

وقد تبين لى أن قطر الأغطية المسطحة أكبر من قطر فوهة السلطانية ،  
بحيث تدخل فى السلطانية من الخارج (٦) ، أما بقية الأغطية فعلى العكس من  
ذلك ، حيث يوضع الغطاء مباشرة على أطراف حواف السلطانية .

وبالنسبة للمقابض فلدينا منها نوعان ، مقابض ثبتت بالسلطانية  
نفسها (٧) ، وأخرى بمنصف سطح الغطاء ، وقد ورد هذا النمط من المقابض  
على عدة أشكال منها : ماهو على شكل وردة متفتحة (٨) أو غير متفتحة (٩) ،  
ومنها ماهو على هيئة قبة (١٠) ، ومنها مايتخذ شكل الفرع النباتى (١١) ،  
وبعضها صُمم على هيئة كأس بداخله شكل يشبه البيضة الموضوعة رأسيا ، بحيث  
يبرز نصفها عن فوهة الكأس (١٢) ، وأخيرا ورد مقبض الغطاء على شكل مصبع  
فى رأسد شكل آخر نصف كروي . (١٣)

#### (و) السكريات :

جمع سكرية ، وهى الآنية التى يوضع فيها السكر ، ولدينا ثلاثة أنواع  
من السكريات ، الأول يحفظ فيه السكر فى المطبخ ، والثانى يقدم مع المشروب ،

(١)	انظر لوحة رقم	( ٤٧ )	شكل رقم	( ٨/٨ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ٤١ )	" "	( ٢/٨ )	" "
(٣)	" "	( ٤٥ )	" "	( ٦/٨ )	" "
(٤)	" "	( ٤٦ )	" "	( ٧/٨ )	" "
(٥)	" "	( ٤٤ )	" "	( ٥/٨ )	" "
(٦)	" "	( ٤٠ )	" "	( ١/٨ )	" "
(٧)	" "	( ٤٧ )	" "	( ٨/٨ )	" "
(٨)	" "	( ٤٦ )	" "	( ٧/٨ )	" "
(٩)	" "	( ٤٧ )	" "	( ٨/٨ )	" "
(١٠)	" "	( ٤٠ )	" "	( ١/٨ )	" "
(١١)	" "	( ٤٣ )	" "	( ٤/٨ )	" "
(١٢)	" "	( ٤٤ )	" "	( ٥/٨ )	" "
(١٣)	" "	( ٤٥ )	" "	( ٦/٨ )	" "

والثالث توضع فيه الحلويات ، فبالنسبة للنوع الأول فيتميز بكبر حجمه ، وقد ورد على عدة أشكال ، أولها على شكل قمع يضيق من أسفله ، ويتسع من أعلاه ، وله غطاء على هيئة قبة ، يتوسط سطحها مصبع رأسه كروي الشكل ، يمسك به في حالة رفع الغطاء<sup>(١)</sup> ، وثانيها ذو قاعدة دائرية ، وبسـنـن أسطوانـي ينبـعـج الى الخارج ، وله غطاء كسابقه<sup>(٢)</sup> ، وثالثها قاعدته نجمية الشكل ، وبدن أسطوانـي ينبـعـج من أسفله ، وغطاء كسابقه<sup>(٣)</sup> .

أما النوع الثاني فيتميز بصغر حجمه ، وغالبا مايقدم مع المشروب ، ليأخذ الضيف القدر الذى يريده من السكر ، وقد ورد هذا النوع على عدة أشكال أيضا ، منها ماهو على شكل فاكهة شطرت الى نصفين ، السفلي يوضع فيه السكر ، والعلوى يمثل الغطاء ، ويتوسطه وريقات نباتية ينطلق منها قضيب على شكل فرع نباتي يستخدم مقبضا للسكرية<sup>(٤)</sup> . ومن أشكال هذا النوع ماتتخذ قاعدته شكلا دائريا ، وبدن كمشري الشكل ، مقلعا رأسيا ، وغطاء على شكل قبة مقلعة ، يتوسط سطحها ديك مجسم يستخدم مقبضا في حالة رفع الغطاء ، وبالغطاء فتحة تدخل منها الملعقة<sup>(٥)</sup> .

ومن أشكال هذا النوع مايعتمد على ثلاثة أرجل ، وبدنه بيضاوي الشكل وغطاؤه على شكل قبة ضحلة متدرجة ، يتوسط سطحها شكل كروي مقلع ، وبالغطاء فتحه كسابقه ، كما يوجد بهذه السكرية مقبض ثبت طرفه بأسفل البدن ، وطرفه الثانى بغطائها<sup>(٦)</sup> ، ومن أشكال هذا النوع مايشبه السلطانية<sup>(٧)</sup> ، أما الأخير فهو يتميز بقاعدة دائرية على شكل صحن يرتكز على عدة أرجل ، ويتوسطه السكرية نفسها التى صممت على شكل كروي ، وبجوانبه السفلية والعلوية فتحات ، عشق بالسفلي زجاج لتمييز ما بداخل السكرية ، وتركت الفتحات

---

(١)	انظر لوحة رقم	( ٥٠ )	شكل رقم	( ١/٩ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ٥٢ )	" "	( ٣/٩ )	" "
(٣)	" "	( ٥١ )	" "	( ٢/٩ )	" "
(٤)	" "	( ٥٩ )	" "	( ١٠/٩ )	" "
(٥)	" "	( ٥٨ )	" "	( ٩/٩ )	" "
(٦)	" "	( ٦٠ )	" "	( ١١/٩ )	" "
(٧)	" "	( ٥٧ )	" "	( ٨/٩ )	" "

العلوية على حالها لتدخل منها الملاعق ، ويتوسط سطح غطاء هذه السكينة مقبض على شكل وردة . (١)

وفيما يتعلق بالنوع الثالث من السكريات ، وهو المخصص غالباً للحلوى فقد ورد أيضاً على عدة أشكال ، نذكر منها ما يشبه الكؤوس التي تقدم للفائزين ، ومن هذه الأشكال ما شكلت قاعدتها على هيئة مخروطية تتسع من أسفلها ، وتضيق في أعلاها ، أما البدن فهو نصف كروي ، والغطاء على شكل قبة غير عميقة كثيراً ، يتوسط سطحها مقبض الغطاء الذي يأخذ شكلاً مضلعاً (٣)

#### (ز) التفسيرات :

مفردها تفسيرة ، وهي آنية صغيرة يوضع فيها أعشاب منتقاة ، ولبان ، وخلافهما ، تقدم مع الطعام على المائدة ، فإذا تناول الضيوف الطعام ، قاموا بعدها بتناول ما بها ، بغرض اكساب الفم رائحة زكية .

وتتألف التفسيرة العثمانية من قاعدة بيضاوية مسطحة على شكل أرضية نباتية ، يرتكز على سطحها عدة قضبان على شكل فروع نباتية ، ينتهي كل منها بآنية صغيرة تأخذ شكلاً كمثرياً ، شطر أفقياً إلى نصفين ، السفلي يمثل موضع الأعشاب واللبان ، والعلوي يمثل الغطاء الذي ثبت بم منتصف سطحه مقبض على شكل طائر (٤) ، أو وردة . (٥)

ومن الملاحظ تعدد هذه الألوان حيث بلغ عددها ثلاث في بعض التفسيرات (٦) ، واثنان في تفسيرات أخرى (٧) ، ويعزى هذا الأمر لتنوع المادة التي توضع

فيها .

- (١) انظر لوحة رقم ( ٦١ ) شكل رقم ( ١٢/٩ ) من هذه الرسالة
- (٢) " اللوحات ( ٦٢-٦٧ ) شكل رقم ( ١٣/٩ - ١٨ ) من هذه الرسالة .
- (٣) " " " ( ٥٣ ) " " ( ٤/٩ ) " " " " " "
- (٤) انظر اللوحات رقم ( ٦٨ ، ٧١ ) شكل رقم ( ٤، ١/١٠ ) من هذه الرسالة .
- (٥) انظر اللوحات رقم ( ٦٩ ، ٧٠ ) " " ( ٣، ٢/١٠ ) " " " " " "
- (٦) انظر لوحة رقم ( ٦٨ ) " " ( ١/١٠ ) " " " " " "
- (٧) انظر اللوحات رقم ( ٦٩ ، ٧١ ) " " ( ٤، ٢/١٠ ) " " " " " "



(ح) المطبيقات :

تتكون المطبقة من عدد من الطاسات التى يتم وضعها فوق بعضها بين قائمين يتحدد طولهما على حسب عدد وحجم الطاسات ، بحيث يوضع فى كل طاسة صنف معين من أصناف الطعام ، ثم يُدخَلُ مقبض الطاسة السفلية فى خطافى القائمين من أسفل ، وتركب الطاسات فوق بعضها ، وتغطى العلوية بغطاء على حافة سطحه مما يقابل القائمين مقبضان يدخل فيهما خطافا القائمين ، ثم تُحْمَلُ المطبقة بواسطة المقبض المثبت على الغطاء . (١)

(ط) الممالح :

جمع مملحة ، وهى الأنية التى يوضع فيها الملح لاستخدامه على المائدة بعد تقديمها إذا لزم الأمر ، وقد عزف العثمانيون عن استخدام الملاحات المعدنيه ، نظرا لأن الزجاجيه تمكن الانسان من معرفة ما بداخلها دون الحاجة الى فتحها .

ولدينا أنموذج واحد لمملحة معدنية مشكل بدنها على هيئة بيضاوية ، يرتكز على أرجل ، أما غطاؤها فهو على شكل قبة مخرمة ، وذلك بغرض خروج ذرات الملح من خلال هذه الشقوق وقت الحاجة .<sup>(٢)</sup>

(٢) أوانى الشرب :

وتتمثل فى الأكواز ، والحنفيات ، والدوارق ، والزمميات ، والدلال ، والجزوات ، والبراريد ، والغلايات ، والزبديات والمغاريف ، والكؤوس ، وفيما يلى عرض مفصل لأشكال كل نوع من هذه الأنواع :

(أ) الأكواز :

جمع كوز ، وقد صمم على نوعين ، أكواز مغطاة ، وأخرى بدون غطاء .

(١) انظر اللوحات رقم ( ٧٢ ، ٧٣ ) شكل رقم (٢٠١/١١) من هذه الرسالة .

(٢) انظر لوحة رقم ( ٧٤ ) شكل رقم ( ١٢ ) " " " " .

فبالنسبة للأكواز المغطاة فلدينا منها سبعة أشكال ، الأول يتميز بقاعدة دائرية جوانبها رأسية الوضع ، وبدن كروي الشكل ، ورقبة اسطوانية ، أما الغطاء فهو على هيئة قبة ضحلة ، ينطلق من منتصف سطحه مصبع في رأسه شكل كروي تم تضييعه رأسياً<sup>(١)</sup> . والثاني يماثله ولكنه أقصر منه<sup>(٢)</sup> . والثالث يشبه الثاني ، ولكنه يختلف عنه في كون قاعدته منبعجة الى الخارج ، وعلى الأطراف السفلية للغطاء نتوءات بارزة الى أعلى على شكل شرفات<sup>(٣)</sup> .

والرابع يماثل في التصميم العام الشكل الأول ، ولكنه يختلف عنه في عدم وجود القاعدة اذ يستند مباشرة على أسفل البدن ، كما أن رقبته طويلة بصورة ملفتة للنظر ، أما غطاؤه فهو على شكل قبة ضحلة يتوسط سطحها مقبض كروي الشكل .<sup>(٤)</sup>

والشكل الخامس ذو قاعدة دائرية ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة اسطوانية أضيق من رقاب الأشكال السابقة ، كما أن غطاءها على هيئة قبة عميقة بخلاف أغطية الأشكال السابقة ، أما مقبض الغطاء فقد شكل على هيئة وردة .<sup>(٥)</sup>

و الشكل السادس يتميز بقاعدة دائرية ضيقة من أعلاها وواسعة من أسفلها ، أما بدنه فهو بيضاوي الشكل ، ورقبته ضيقة ، وفوهته واسعة مع تغليج مقدمتها على هيئة ميزاب ، والغطاء عبارة عن صفيحة معدنية تأخذ شكل الفوهة ، أما مقبض غطاء هذا الشكل من الأكواز فقد ورد على عدة أشكال ، على هيئة طائر<sup>(٦)</sup> ، و على شكل ثمار رمان<sup>(٧)</sup> ، و كروي الشكل<sup>(٨)</sup>

(١)	انظر لوحة رقم	( ٧٥ )	شكل رقم	( ١/١٣ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ٧٧ )	" "	( ٣/١٣ )	" "
(٣)	" "	( ٧٨ )	" "	( ٤/١٣ )	" "
(٤)	" "	( ٧٩ )	" "	( ٥/١٣ )	" "
(٥)	" "	( ٨١ )	" "	( ٧/١٣ )	" "
(٦)	" "	( ٨٤ )	" "	( ١٠/١٣ )	" "
(٧)	" "	( ٨٢ )	" "	( ٨/١٣ )	" "
(٨)	" "	( ٨٣ )	" "	( ٩/١٣ )	" "

وبالنسبة للشكل السابع فيختلفا كلية عن الأشكال الستة السابقة ، حيث يتميز عنها بطول قاعدته ، وكبر حجم بدنه ، وطول رقبته وضيقهما ، وفوهته واسعة بالمقارنة مع الرقبة ، أما غطاؤه فهو على شكل قبة ضحلة جدا ، ومثلت بسطحه بضع قباب صغيرة . (١)

وفيما يخص الأكواز التي بدون غطاء فقد وردت على عدة أشكال ، الأول يتميز بقاعدة دائرية ، وبدن كروي ، ورقبة أسطوانية الشكل (٢) ، والثاني بدون قاعدة حيث ينبعج من أسفله ويضيق من أعلاه ، وفوهته دائرية فلجت مقدمتها على شكل ميزاب (٣) ، والرابع ذو قاعدة دائرية منبعجة الى الخارج ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة اسطوانية . (٤)

أما فيما يتعلق بمقايض الأكواز فهي غالبا ماتكون مقوسة بحيث يثبت طرفها السفلي بأسفل البدن ، والعلوي بالحافة العلوية ، وقد صممت المقايض على عدة أشكال نذكر منها : تشكيله على هيئة حيوان خرافي (٥) ، وكان هذا الشكل أكثر استخداما من غيره ، ومن هذه الأشكال ماشكل طرفاه على هيئة فروع نباتية (٦) ، أو وردة (٧) ، أو أتخذ المقبض شكلا عاديا خاليا من أى عنصر زخرفي ، (٨) أو سُكِّلَ على هيئة جذع شجرة . (٩)

#### (ب) الحنفيات :

مفردها حنفية ، وهى آنية يوضع فيها مشروب بارد صالح للشرب ، ماء

- |     |                  |                       |                               |                  |
|-----|------------------|-----------------------|-------------------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم    | ( ٨٥ )                | شكل رقم ( ١١/١٣ )             | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " "            | ( ٨٦ )                | " " ( ١٢/١٣ )                 | " " "            |
| (٣) | " " "            | ( ٨٨ )                | " " ( ١٤/١٣ )                 | " " "            |
| (٤) | " " "            | ( ٨٧ )                | " " ( ١٣/١٣ )                 | " " "            |
| (٥) | " " "            | ( ٨٩ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٥ ) | شكل رقم ( ١٥ ، ٤ ، ٣ ، ١/١٣ ) | " " "            |
| (٦) | انظر اللوحات رقم | ( ٨٢ ، ٨٤ )           | شكل رقم ( ١٠٨/١٣ )            | من هذه الرسالة . |
| (٧) | انظر لوحة رقم    | ( ٨١ )                | شكل رقم ( ٧/١٣ )              | من هذه الرسالة . |
| (٨) | " " "            | ( ٧٦ )                | " " ( ٢/١٣ )                  | " " "            |
| (٩) | " " "            | ( ٨٣ )                | " " ( ٩/١٣ )                  | " " "            |

كان أم عصيرا ، وقد وردت الحنفيات العثمانية على نوعين ، الأول محمول على كراسى ، والآخر بدون كراسى ، وكلا النوعين ورد على شكلين ، أولهما كروي (١) ، والآخر كمثري الشكل . (٢) .

ومما يلاحظ على أغلب هذا النوع من الحنفيات وجود صنوبر بأسفل جانبها الأمامي ، تم تشكيله على هيئة نسر فى بعض الأعمال (٣) ، وعلى شكل مدفع (٤) ، وتاج (٥) فى أعمال أخرى ، كما يوجد فى بعض حنفيات هذا النوع مقبض تحمل من خلاله الحنفية أثناء تعبئتها أو نقلها من مكان لآخر، وفى الكروية يلاحظ وجود مقبض متحرك على سطحها (٦) ، وفى الكمثرية الشكل ثبت المقبض بأعلى الجانبين (٧) ، كما انعدم المقبض فى بعض الحنفيات (٨) وايضا يلاحظ أن لكل حنفية غطاء على شكل قبة يتوسط سطحها مقبض يمسك به أثناء رفع الغطاء ، وقد ورد بدوره على عدة اشكال منها : تشكيله على هيئة نسر (٩) ، أو على شكل وردة . (١٠)

#### (ج) الدوارق :

يتميز الدورق بتصميم موحد يشبه تماما دوارق الماء الفخارية ، ولكنه يختلف عنها فى وجود الغطاء ، وفى هذه الحالة ورد الغطاء على شكل قبة مضلعة فى بعض الأعمال (١١) ، وعلى هيئة كوب يُدْخَلُ بالمقلوب فى فوهة الدورق (١٢) ، كما أن لبعض الدوارق المعدنية صحن توضع فيه . (١٣)

- |      |                              |                    |                  |
|------|------------------------------|--------------------|------------------|
| (١)  | انظر اللوحات رقم ( ٩٣ ، ٩٤ ) | شكل رقم ( ٥٠٤/١٤ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢)  | " " " ( ٩٢ ، ٩٠ )            | " " ( ٣٠١/١٤ )     | " " " .          |
| (٣)  | انظر لوحة رقم ( ٩٠ )         | شكل رقم ( ١/١٤ )   | من هذه الرسالة . |
| (٤)  | " " " ( ٩٤ )                 | " " ( ٥/١٤ )       | " " " .          |
| (٥)  | " " " ( ٩٥ )                 | " " ( ٦/١٤ )       | " " " .          |
| (٦)  | " " " ( ٩٤ )                 | " " ( ٥/١٤ )       | " " " .          |
| (٧)  | " " " ( ٩١ )                 | " " ( ٢/١٤ )       | " " " .          |
| (٨)  | " " " ( ٩٥ )                 | " " ( ٦/١٤ )       | " " " .          |
| (٩)  | " " " ( ٩٠ )                 | " " ( ١/١٤ )       | " " " .          |
| (١٠) | " " " ( ٩١ )                 | " " ( ٢/١٤ )       | " " " .          |
| (١١) | " " " ( ٩٨ )                 | " " ( ٣/١٥ )       | " " " .          |
| (١٢) | انظر اللوحات رقم ( ٩٦ ، ٩٧ ) | شكل رقم ( ٢٠١/١٥ ) | من هذه الرسالة . |
| (١٣) | انظر لوحة رقم ( ٩٨ )         | شكل رقم ( ٣/١٥ )   | من هذه الرسالة . |

(د) الزمميات :

جمع زممية ، وتختلف عن الدورق فى كونها تحمل فى اليد أثناء السفر أو فى حالة التنزه ، وقد وردت الزمميات العثمانية على شكلين ، أحدهما يشبه الى حد كبير حقائب اليد المخصصة للنساء ، وبعبارة أخرى على شكل هرمي ناقص ، ولها رقبة قصيرة ، وصنوبر قصير معكوف مثبت بجانبها الأمامي كما يوجد بطرفي جانبها العلوي مقبضان تدخل فيهما السلسلة التى تحمل بواسطتها الزممية (١) . وقد عرف هذا التصميم فى ايران ، ومن أمثلة ذلك زممية من الفضة ، محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن . (٢)

أما الشكل الآخر من أشكال الزممية فهو أسطواني الشكل من أسفله وجوانبه ، ولكن سطحه العلوي مقوس قليلا الى أعلى ، ورقبته اسطوانية أيضا ، ولكنها ضيقة ، كما لحمت بالطرف الأيسر من سطح الزممية ، وثبت أيضا بمنصف السطح مصبع صغير تُدخَلُ فيه حلقة بطرف سلسلة ، أما طرفها الآخر فيثبت فى نتوء بارز بالطرف الأيمن . (٣)

(هـ) الدلال :

الدلة اثناء توضع فيه القهوة التى اشتهر بها العرب ، لتقديمها للضيوف ، وقد صممت الدلة العثمانية على نسق موحد ، حيث انها جميعها جاءت على هيئة كمثرية ، أما فوهتها فدائرية ، ولكن قام الصانع بتفليج مقدمتها على شكل ميزاب لتخرج منه القهوة أثناء صبها فى الفناجين ، ولهذه الفوهة غطاء على شكل قبة يتوسط سطحها المقبض الذى يمسك به فى حالة رفع الغطاء ، وقد ورد هذا المقبض على عدة أشكال ، منها تشكيله

(١) انظر لوحة رقم ( ٩٩ ) شكل رقم ( ١/١٦ ) من هذه الرسالة

(٢) Yanni petsopoulos & others: op.cit., pl. 13-C.

(٣) انظر لوحة رقم ( ١٠٠ ) شكل رقم ( ٢/١٦ ) من هذه الرسالة .

على هيئة طاووس (١)، أو ديك (٢)، أو طائر (٣)، أو تاج (٤)، أو وردة متفتحة (٥)، أو سُكَل على هيئة كروية (٦)، أو صنوبرية (٧)، أو على شكل مصبع (٨)، أو على هيئة مصبع في رأسه شكل كروي (٩)، أو مصبع متعدد الانتفاخات (١٠)، ولا يزال هذا الشكل الأخير مفضلاً عند الصناع حتى يومنا هذا ، حيث أضفى على الدلة طابعاً مميزاً وأخادداً .

أما مقبض الدلة فهو مقوس ، حيث يثبت طرفه السفلي بأسفل بدن الدلة وطرفه العلوي بالحافة العلوية من رقبة الدلة ، وقد انصب اهتمام الصناع على العناية بتشكيل طرفيه نحو تشكيله على هيئة رأس ديك (١١)، أو بشكل معكوف (١٢)، أو على شكل وردة (١٣)، أو على هيئة ورقة مسننة (١٤) .

كما يلاحظ توصيل قضيب معدني يثبت طرفه السفلي بأعلى تقوس المقبض ، وطرفه العلوي بالجانب المقابل له على سطح الغطاء ، وذلك للمسك به في حالة رفع الغطاء أثناء سكب القهوة في الدلة ، في الوقت الذي يمسك فيه بمقبض الدلة في آن واحد ، حيث لا يتطلب الأمر سوى رفع إبهامه في أعلى بروز الطرف العلوي المثبت بالغطاء (١٥) .

---

(١)	انظر لوحة رقم	( ١١٠ )	شكل رقم	( ١٠/١٧ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ١٠٥ )	" "	( ٥/١٧ )	" "
(٣)	" "	( ١٠٩ )	" "	( ٩/١٧ )	" "
(٤)	" "	( ١٠١ )	" "	( ١/١٧ )	" "
(٥)	" "	( ١٠٦ )	" "	( ٦/١٧ )	" "
(٦)	" "	( ١٠٤ )	" "	( ٤/١٧ )	" "
(٧)	" "	( ١١٤ )	" "	( ١٤/١٧ )	" "
(٨)	" "	( ١١٣ )	" "	( ١٣/١٧ )	" "
(٩)	" "	( ١١٥ )	" "	( ١٥/١٧ )	" "
(١٠)	" "	( ١٢٢ )	" "	( ٢١/١٧ )	" "
(١١)	" "	( ١٠٥ )	" "	( ٥/١٧ )	" "
(١٢)	" "	( ١٠٢ )	" "	( ٢/١٧ )	" "
(١٣)	" "	( ١٠٤ )	" "	( ٤/١٧ )	" "
(١٤)	" "	( ١١٨ )	" "	( ١٨/١٧ )	" "
(١٥)	" "	( ١٢٣ )	" "	( ٢٢/١٧ )	" "

(و) الجزوات :

جمع جزوة ، ويطلق عليها أيضا ( كنكة ) ، وتضطلع الجزوات بالمهمة التى تؤديها الدلال ، وقد استخدمت على نطاق واسع بكل من تركيا ومصر ، وخاصة فى المقاهي الشعبية .

وتتكون الجزوة من بدن أسطوانى وفوهة دائرية ، فلج جانبها الأمامى على هيئة ميزاب لتخرج منه القهوة أثناء سكبها فى الفناجين ، كما تتميز بوجود مقبض أفقى مثبت بالحافة العلوية لجانب الجزوة ، مما يلى الصنبور. (١)

(د) البراريد :

ومفردها براد ، وهو يشبه ابريق الوضوء ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود طسته ، كما يتميز بصغر حجمه ، وقصر رقبته وصنبوره (٢) ، وهناك نوع من أوانى الشاى يسمى ( سوارا ) . (٣)

(ح) الغلايات :

جمع غلاية ، ويطلق عليها العامة اسم (كفكيرة ) أو ( كفتيرة ) ، وهى الآنية التى يغلى فيها الماء ، وقد صممت الغلاية على نسق موحد يتميز بقاعدة دائرية وبدن كروي ، بأعلى جانبه الأمامى صنبور أسطوانى الشكل له غطاء على هيئة قبة ، ويتوسط جانبها العلوي فوهة غير واسعة كثيرا ، لها غطاء على شكل قبة ضحلة ، ومقبضها على هيئة وردة .

أما مقبض الغلاية فقد ثبت بموضعين متقابلين على حافة الفوهة ، وثبت طرفاه بمقدمة ومؤخرة الفوهة (٤) ، أو بجانبها الأيمن والأيسر (٥) .

---

(١)	انظر لوحة رقم	( ١٢٤ )	شكل رقم	( ١٨ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ١٢٧٤١٥ )	" "	( ٣٤١/١٩ )	" "
(٣)	" "	( ١٢٨ )	" "	( ٤/١٩ )	" "
(٤)	" "	( ١٣٠ )	" "	( ٢/٢٠ )	" "
(٥)	" "	( ١٢٩ )	" "	( ١/٢٠ )	" "

وقد تبين لى أن المثبت بمقدمة ومؤخرة الفوهة يعمل على عدم ميل الغلاية ، مما لا يؤدي الى انكباب الماء حارا ، على حين أن المقبض المثبت فى الجانبين يجعل من السهل انكباب الماء ، ومما يلاحظ أيضا أنه ثبت بمنتصف سطح غطاء المنبور سلسله ثبت طرفها الآخر بمقبض الغلاية .

#### (ط) الزبديات :

جمع زبدية ، وهى طاسة صغيرة يسكب فيها ماء ، أو حليب ، أو لبن ، وغير ذلك ، وقد وردت الزبديات العثمانية على شكل نصف كروي ، وأعتني بزخرفتها من الخارج فى بعض الزبديات (١) ، أو من الداخل فى زبديات أخرى . (٢)

#### (ى) المغاريف :

مفردها مغراف ، وقد وردت المغاريف العثمانية على ثلاثة أشكال ، الأول على هيئة نصف كروية الشكل ، ولها قاعدة دائرية ، ومقبض مقوس ثبت طرفه السفلي بأسفل بدن المغراف ، والعلوي بحافته (٣) ، والثانى يماثل الأول ، ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود القاعدة ، حيث يستند المغراف مباشرة على قعره ، كما يوجد به سلسله تثبت فى موضع معين عند صابير الماء فى الأسبله ، فإذا ما أراد أحد أن يشرب فعليه أن يتناول المغراف وهو مربوط فى السلسله ، ويراعى الا تكون السلسله قصيرة . (٤)

أما الشكل الثالث فيماثل الأول ، ولكن الطرف السفلي من المقبض غير مثبت فى البدن ، وإنما أكتفى الصانع بتثبيته من أعلى فقط ، وتقويسه الى أسفل (٥) .

#### (ك) الكؤوس :

وقد وردت على نوعين ، كأس اسطوانى الشكل بدون مقبض (٦) ، وآخر له مقبض وغطاء وحن . (٧) .

(١)	انظر لوحة رقم	( ١٣٢ )	شكل رقم	( ١ / ٢١ )	من هذه الرسالة
(٢)	"	( ١٣٣ )	"	( ٢ / ٢١ )	"
(٣)	"	( ١٣٥ )	"	( ١ / ٢٢٢ )	"
(٤)	"	( ١٣٦ )	"	( ٢ / ٢٢ )	"
(٥)	"	( ١٣٨ )	"	( ٤ / ٢٢ )	"
(٦)	"	( ١٤١ )	"	( ١ / ٢٢٢ )	"
(٧)	"	( ١٤٠ )	"	( ٢ / ٢٢٢ )	"



ثانيا : الأدوات :

وتتمثل بصفة رئيسة فى أدوات الغرف ، والقطع ، والحمس ، والطنح ، واللقط والحمل . وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لتصميم أدوات كل نوع من هذه الأنواع .

(١) أدوات الغرف :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، ملاعق ، وكبشات .

(أ) الملاعق :

جمع ملعقة ، وهى التى يتناول بها الطعام ، وتتكون الملعقة من الموضع الذى يغرف به ( المغرفة ) ، ثم الجزء الذى تمسك به الملعقة ( المقبض ) .

فأما المغرفة فقد وردت على شكلين ، أحدهما بيضاوي ، والآخر دائري فالمغارف البيضاوية لدينا منها أنموذجان ، أحدهما عرضي ، والآخر طولي ، وفى الحالة الأولى تكون الملعقة خاصة بغرف الشربة وماشابه ذلك ، أما فى الحالة الثانية فيلاحظ أن أحد تماسي المغرفة أضيق من الآخر ، فتارة تكون مقدمة المغرفة ضيقه ، وتارة تكون المؤخرة أضيق من المقدمة ، وربما يرجع ذلك الى نوعية المأكولات ، فإذا كانت المقدمة ضيقة فيعنى ذلك أن الملعقة مخصصة لغرف السكر ، والملح ، والبهارات المسحوقه ، ومايدخل فى هذا النطاق وهذا يعنى أنه لو غُرف السكر مثلا من السكرية ووقع فى الفنجان لايؤدى الى توسيع دائرة تناثره .(١)

أما اذا كانت مؤخرة المغرفة ضيقه فيعنى هذا أنها مخصصة لغرف المأكولات كالارز مثلا ، نظرا لأن هذا التصميم يتيح للأكل أن يفتح فمه عند

---

(١) انظر اللوحات رقم ( ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ) .

إدخال رأس الملعقة ، ثم يبدأ فى إغلاقه تدريجيا . (١)

وفيما يتعلق بالملاعق التى صممت مغارفها على شكل دائري ، فيلاحظ أنها أكثر عمقا من المغارف البيضاوية ، وذلك لأنها تستخدم فى غرف الطعام السائل كالشربة والمرقة ومايماثلهما ، حيث لا يحتاج الانسان الا الى رشف ما فيها دون إدخالها فى فمه . (٢)

ومن الملاحظ إنصراف الصناع عن زخرفه أغلب المغارف ، لأن اهتمامهم إنصب على تشكيلها لتؤدي دورها الوظيفي على أكمل وجه .

وفيما يتعلق بمقبض الملعقة فقد حظي بعناية الصناع ، حيث صمموه على أشكال مختلفة ، كما زينوه بالزخارف المتنوعة ، مما أضفى على الملعقة مظهرا جماليا جذابا ، وقد تركز التشكيل بصفة أساسية على نهاية المقبض ، لأنه الجزء الذى تمسك وتعلق من خلاله الملعقة .

وقد ورد هذا الجزء على أشكال مختلفة منها : تشكيله على هيئة تاج (٣) ، أو زهرة (٤) ، أو وردة (٥) ، أو شكل على هيئة سعفة نخيلية (٦) ، أو على شكل نجمة (٧) ، أو على هيئة وجه آدمي (٨) ، أو على شكل مدبب (٩) ، أو تشكيله على هيئة فروع نباتية (١٠) ، أو زيادة عرضه عن بقية أجزاء المقبض (١١) ، أو على هيئة ثلاث شعب . (١٢)

(١)	انظر لوحة رقم	( ١٥٧ )	شكل رقم	( ١٦/٢٣ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ١٦٥ )	" "	( ٢٣/٢٣ )	" "
(٣)	" "	( ١٥٤ )	" "	( ١٣/٢٣ )	" "
(٤)	" "	( ١٤٤ )	" "	( ٣/٢٣ )	" "
(٥)	" "	( ١٤٦ )	" "	( ٥/٢٣ )	" "
(٦)	" "	( ١٤٧ )	" "	( ٦/٢٣ )	" "
(٧)	" "	( ١٦٣ )	" "	( ٢٢/٢٣ )	" "
(٨)	" "	( ١٥٦ )	" "	( ١٥/٢٣ )	" "
(٩)	" "	( ١٦٥ )	" "	( ٢٣/٢٣ )	" "
(١٠)	" "	( ١٥٠ )	" "	( ٩/٢٣ )	" "
(١١)	" "	( ١٦٠ )	" "	( ٢١/٢٣ )	" "
(١٢)	" "	( ١٤٨ )	" "	( ٧/٢٣ )	" "

أما الجزء المتبقى من المقيض مما يلى المغرفة فقد ورد على عدة أشكال منها : المستطيل (١) ، والدائري (٢) ، والمتعرج (٣) ، والمبروم برما واسعا (٤) أو دقيقا على شكل حبل (٥) .

أما الزخرفة فقد مثلت بهذا الجزء زخرفة قشور السمك (٦) ، والطيور (٧) ، والتيجان (٨) ، والنجوم (٩) ، والآلهة (١٠) ، والخطوط الهندسية المتنوعة (١١) ، كما ورد فى بعض الملاعق غير مزخرفا . (١٢)

#### (ب) الكبشات :

جمع كبشة ، وهى كلمة فارسية معربة أصلها ( كفجة أو كبة أو كبجة ) (١٣) ، وهى الأداة التى يغرف بها الطعام من القدور (١٤) ، وتماثل الملعقة ، ولكنها أكبر حجما منها ، كما أن مقبضها أطول من مقبض الملعقة ، اضافة الى أن موضع الغرف أوسع وأعمق من مثيله فى الملعقة .

ففيما يتعلق بالموضع الذى يغرف من خلاله فقد ورد على أنموذجيين ، الأول غير مخرم (١٥) ، والثانى مخرم ، وفى هذه الحالة فان هذا الأنموذج

(١)	انظر لوحة رقم	( ١٥٦ )	شكل رقم	( ١٥/٢٣ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ١٤٢ )	" "	( ١/١٣ )	" "
(٣)	" "	( ١٥١ )	" "	( ١٠/٢٣ )	" "
(٤)	" "	( ١٥٣ )	" "	( ١٢/٢٣ )	" "
(٥)	" "	( ١٤٦ )	" "	( ٥/٢٣ )	" "
(٦)	" "	( ١٦٤ )	" "	( ٢٣/٢٣ )	" "
(٧)	" "	( ١٤٥ )	" "	( ٤/٢٣ )	" "
(٨)	" "	( ١٦١ )	" "	( ٢٠/٢٣ )	" "
(٩)	" "	( ١٥٦ )	" "	( ١٥/٢٣ )	" "
(١٠)	" "	( ١٥٤ )	" "	( ١٣/٢٣ )	" "
(١١)	" "	( ١٥٦ )	" "	( ١٥/٢٣ )	" "
(١٢)	" "	( ١٦٥ )	" "	( ٢٤/٢٣ )	" "

(١٣) نخبة من الاستاذة : دراسات فى الحضارة الاسلاميه ( التقاء الثقافتين العربية والفارسية ) ، ص ٢٢٦ ، طبعة ١٩٨٣ م ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

(١٤) ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ، ٧٧٤/٢ ، الطبعة الثانية ، طبع مجمع اللغة العربية ، القاهرة .

(١٥) انظر اللوحات رقم ( ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ) شكل رقم ( ١/٢٤ - ٣ ) من هذه الرسالة .

من الكبشات يؤدي مهصاما مختلفة منها : ازالة الريم عن اللحم أثناء الطبخ ، وغرف مأكولات بدون مرققتها . (١)

أما المقبض فكما سبق ذكرنا له من أنه طويل في معظم الكبشات ، ويعزى هذا الأمر الى أن الكبشات غالبا ماتستخدم بالقرب من النار . وقد اهتم الصناع بايجاد وسيلة يمكن من خلالها تعليق الكبشة حال الاستغناء عنها ، فعمدوا الى عدة وسائل منها : ايجاد حلقة بها خطاف في آخر المقبض (٢) ، أو عكف نهاية المقبض (٣) ، أو ايجاد حلقة فقط دون خطاف بحيث تدخل هذه الحلقة في المسمار المثبت بالموقع الذي تحفظ فيه الكبشات . (٤)

## (٢) أدوات القطع :

من أهمها السكاكين ، والشوك .

### (أ) السكاكين :

ومفردتها سكين ، وتسمى أيضا مديّة ، وهى أداة يذبح بها ويقطع (٥) ، وتتكون السكين من النصل والنصاب ، فالنصاب هو الجزء القاطع ، وقد ورد على ثلاثة أشكال ، الأول حده القاطع من جهة واحدة (٦) ، والثانى من جانبيين (٧) ، والثالث من ثلاثة جوانب مع بعض الزوائد على شكل رأس إبرة (٨) . أما النصل فقد ورد على ثلاثة أشكال أيضا ، الأول متعرج (٩) ، والثانى شبه مستطيل (١٠) ،

- |      |   |                                   |
|------|---|-----------------------------------|
| (١)  | انظر اللوحات رقم ( ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ )      | شكل رقم (٢٤/٤-٦) من هذه الرسالة . |
| (٢)  | انظر لوحة رقم ( ١٧١ )                     | شكل رقم ( ٦/٢٤ ) من هذه الرسالة . |
| (٣)  | " " " ( ١٦٧ )                             | " " " ( ٢/٢٤ )                    |
| (٤)  | " " " ( ١٦٦ )                             | " " " ( ١/٢٤ )                    |
| (٥)  | ابراهيم أنيس وآخرون : ن . م . س ، ٤٤٠/١ . |                                   |
| (٦)  | انظر لوحة رقم ( ١٧٣ )                     | شكل رقم ( ١/٢٥ )                  |
| (٧)  | " " " ( ١٧٤ )                             | " " " ( ٢/٢٥ )                    |
| (٨)  | " " " ( ١٧٥ )                             | " " " ( ٣/٢٥ )                    |
| (٩)  | " " " ( ١٧٦ )                             | " " " ( ٤/٢٥ )                    |
| (١٠) | " " " ( ١٧٣ )                             | " " " ( ١/٢٥ )                    |

والثالث مؤخرته مثلثة الشكل ، ومقدمته مما يلي النصاب مبرومة (١).

وقد أعتنى الصناع بزخرفة السكاكين.

#### (ب) الشوك :

جمع شوكة ، وهى أداة مساعدة للسكين أثناء تناول بعض الأطعمة ، ومن الملاحظ أن نصلها يماثل نصل السكين (٢) ، أما رأسها المتعدد الشعب فقد صمم على عدة أشكال ، الأول ذو ثلاث شعب مستقيمة أعرضها الجانبيتان (٣) ، والثانى ذو أربع شعب ، الاثنان اللتان فى الجهة اليمنى يتجه رأسيهما الى اليمين ، والعكس الاثنان اللتان فى الجهة اليسرى (٤).

والشكل الثالث ذو ثلاث شعب ، عكفت رؤوسها الى أعلى (٥) ، والرابع ذو ثلاث شعب أيضا ، الجانبيتان عكف رأساها باتجاه رأس الوسطى (٦) ، أما الشكل الخامس فذو ثلاث شعب مستقيمة (٧).

#### (٣) أدوات الحمس :

ويمثلها المحمس الذى يختص بحمس البن والحمص وماشابه ذلك تمهيدا لسحقها ، ويتألف المحمس من الموضع الذى يحمس فيه ، وأداة الحمس ، والمقبض ، ومن الملاحظ أن المحامس العثمانية ذات تصميم موحد ، ويرجع ذلك الى طبيعة الوظيفة التى تقوم بها المحامس .

- |     |  |                  |                  |
|-----|--|------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ١٧٥ )                            | شكل رقم ( ٣/٢٥ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | انظر اللوحات رقم ( ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ) | شكل رقم          |                  |
|     | ( ٢٦ )   | من هذه الرسالة . |                  |
| (٣) | انظر لوحة رقم ( ١٨٠ )                            | شكل رقم ( ٤/٢٦ ) | من هذه الرسالة . |
| (٤) | " " " ( ١٧٨ )                                    | " " ( ٢/٢٦ )     | " " " " " "      |
| (٥) | " " " ( ١٧٧ )                                    | " " ( ١/٢٦ )     | " " " " " "      |
| (٦) | " " " ( ١٧٩ )                                    | " " ( ٣/٢٦ )     | " " " " " "      |
| (٧) | " " " ( ١٨١ )                                    | " " ( ٥/٢٦ )     | " " " " " "      |



" " " ( 2/29 ) " " ( 190 ) " " " ( 2 )

الجمر بين رأسيه يضغط على الجانبين<sup>(١)</sup> تمهيدا لوضع الجمرة في المكان المخصص له .

وهناك نوع آخر من الملاقط يخص للقط قوالب السكر أو الثلج ، وهو لا يختلف من حيث التصميم عن ملقط الفحم ، ولكن رأسيه شكلا على هيئة رأسي ملعقة متقابلين . (٢)

#### (٦) أدوات الحمل :

ويمثلها بصفة رئيسة ما يعرف بـ (ظروف الفنّاجين) ، ويرجع استخدام العثمانيين لظروف الفنّاجين المصنوعة من المعدن ، لأن الفنّان نفسه معمولا من الخزف أو الزجاج ، وهاتين الخامتين قابلتين للكسر من جهة ، وتحفظان بالحرارة من جهة أخرى .

ولذلك عمدوا الى استخدام هذه الأداة ٤ وقد وردت على نوعين ، ظروف على شكل مغراف (٣) ، وأخرى على هيئة كأس (٤) . ونظرا لاشتغال الفنّاجين المصنوعة من الخزف والزجاج على أشكال زخرفية فقد قام الصانع بتخريم ظرف الفنّان لمشاهدة ما على الفنّاجين من زخارف ، مما أكسبها مظهرا جماليا أخاذا .

---

(١)	انظر لوحة رقم	( ١٩١ )	شكل رقم	( ١/٣٠ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ١٩٢ )	" "	( ٢/٣٠ )	" "
(٣)	" "	( ١٩٣ )	" "	( ١/٣١ )	" "
(٤)	" "	( ١٩٤ )	" "	( ٢/٣١ )	" "



الفصل الثاني

وسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ

والراحة

عني صناع الأثاث المعدنى فى العصر العثمانى بوسائل الاضاءة ، والتدفئة ، والحفظ ، والراحة عناية فائقة ، اذ صمموها على أشكال رائعة وآخاذة ، وتجلت مهارتهم فى مواكبة مختلف التطورات ، وخاصة تلك التى أدخلت على وسائل الاضاءة والتدفئة فى أواخر العصر العثمانى ، مما يدل على خصوصية خيالهم ، وحبهم للابتكار ، وتأقلمهم مع ماجد على هذه الوسائل.

#### أولا : وسائل الاضاءة :

ومن أهمها الشمعدانات ، والشريات ، والقناديل .

#### ( أ ) الشمعدانات :

جمع شمعدان ، وهى لفظة فارسية معربة ، مكونة من ( شمع ) العربية ، و ( دان ) الفارسية ، التى تعنى الوعاء<sup>(١)</sup> ، وقد مرت الشمعدانات العثمانية بأربع مراحل ، الأولى صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثمانى ، والثانية تجلى فيها الطراز العثمانى الخالص ، والثالثة بدت متأثرة بصفة رئيسة بالأسلوب الأوروبى الوافد ، والرابعة صممت شمعداناتها بشكل غير معهود ، الغرض منه ملائمة للتطور الذى جد على وسائل الاضاءة بعد اكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثمانى ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لشمعدانات كل مرحلة .

#### المرحلة الأولى :

يمكن تحديد هذه المرحلة من حيث هى طراز ابتداء من القرن الثامن الهجرى ( الرابع عشر الميلادى ) حتى نهاية القرن العاشر الهجرى ( السادس عشر الميلادى ) ، وهذا التحديد لاينفى استمرار هذه المرحلة على نطاق ضيق بعد هذا التاريخ .

وقد صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثمانى

(١) نخبه من الأساتذة : ن . م . س ، ص ٢٢٥ .

والذى كان معاصرا له فى بداية هذا العصر ، حيث تتميز شمعدانات هذه المرحلة بقاعدتها المخروطية الشكل غير الكاملة ، حيث تنبعج من أسفلها وتضيق تدريجيا من أعلاها . أما بدن الشمعدان فيتوسط سطح القاعدة ، وهو قصير ، وتتخلله عدة انبعاجات ، ويتخذ رأسه فى معظم الأحيان شكل القاعدة (١) وفى بعض الشمعدانات أضيف فى أعلاها ما يشبه الوعاء ، لضمان عدم سـيـلان الشمع (٢) .

ومن الملاحظ أن شمعدانات هذه المرحلة مصنوعة من النحاس ، وبسيطة من الناحية الزخرفية ، وذلك بعكس الشمعدانات السلجوقية والمملوكية ، التى تحفل بشراء زخرفي رائع ، وخاصة تلك المنفذة على وفق أسلوبى الحفر ، والتكفيت .

#### المرحلة الثانية :

وتبدأ من القرن الحادى عشر الهجرى ( السابع عشر الميلادى ) حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى ( الثامن عشر الميلادى ) ، وقد تجلّى فى هذه المرحلة الطراز العثماني الخالص ، حيث صممت شمعداناتها على عدة أشكال ، من أهمها الشمعدانات التى شكلت فوهاتها على هيئة زهرة السوسن وهذا الشكل ورد على ثلاثة نماذج ، الأول شكّلت القاعدة على وفق تصميم قاعدات شمعدانات المرحلة السابقة ، أما البدن فتتخلله انبعاجات على هيئة زهرة السوسن ، وكذلك شكّلت الفوهة على النسق نفسه . (٣)

والأنموذج الثانى تأخذ قاعدته شكل طبق ( غطاء ) ، أما البدن فتتخلله عدة انبعاجات ، السفلي دائري الشكل ، والذى يعلوه على هيئة زهرة السوسن ، ويتكرر هذا التشكيل بالتناوب مرة أخرى ، وركب على سطح الزهرة وعاء يبرز عن محيطها ، وفوق هذا الوعاء شكلت فوهة الشمعدان على

- 
- (١) انظر اللوحات رقم ( ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ) شكل رقم ( ١/٣٢ - ٦ ) من هذه الرسالة .
- (٢) انظر اللوحات رقم ( ١٩٨ ، ٢٠٢ ) من هذه الرسالة .
- (٣) انظر اللوحات رقم ( ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ) الاشكال رقم ( ٨/٣٢ ، ٩/٣٢ ، ١١/٣٢ ) من هذه الرسالة .

### هيئة زهرة السوسن أيضا . (١)

ويتميز هذا الأنموذج بطوله الفارع ، وبذلك فهو يعد باكورة انتاج العثمانيين للشمعدانات الطويلة ، وهذا الأنموذج لدينا منه اثنين يماثلان بعضهما تماما ، وهما محفوظان في متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول .

وبالنسبة للأنموذج الثالث من شمعدانات هذا الشكل فأول مايلفت الانتباه اليها ضخامتها ، وتميزها عن غيرها بالتضليع الرأسي ، حيث شكلت من جزئين متماثلين ، كل منهما على شكل زهرة السوسن ، السفلي أكبرهما . ونلمس أوجه الفرق بين هذا الأنموذج من الشمعدانات في فوهة الشمعدان ، فقد وردت الفوهة على شكل طاسة في أغلب الشمعدانات (٢) ، وشكلت في شمعدانات أخرى على هيئة صحن مغطى ، يتوسط سطحه بروز دائري مفرغ ، وهو الموضع الذى يثبت فيه الشمع . (٣)

أما الشكل الثانى من شمعدانات هذه المرحلة فيماثل الأنموذج الثالث من الشكل الأول ، من حيث تعدد مواضع الشمع ، ولكنه صمم بشكل مختلف ، حيث يلاحظ أن قاعدته على شكل غطاء غير عميق ، أما البدن فيمتاز بطوله الفارع ، وهو مكون من جزئين متماثلين ، بكل منهما انبعاجان ، أحدهما كبير ، والآخر صغير ، وقد نفذ في الجزئين بالتعاكس ، بغرض احداث التوازن فى التصميم ، ويفصل هذين الجزئين عن بعضهما وعاء تخرج من جوانبه سبع أنابيب محنية قليلا الى أعلى ، مشكلة مواضع الشمع ، كما شكّل أعلى البدن

(١) انظر اللوحة رقم ( ٢٠٥ ) شكل رقم ( ٧/٣٢ ) من هذه الرسالة .

(٢) انظر اللوحات رقم ( ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ) الاشكال رقم (٢٢/٣٢) ،

( ٢٤ ، ٢٣ ) من هذه الرسالة .

(٣) انظر لوحة رقم ( ٢١٥ ) شكل رقم ( ١٦/٣٢ ) من هذه الرسالة .

على النسق نفسه ، ولكن يلاحظ أن الوعاء أصغر من مثيله السفلي ، وفوهة بدن الشمعدان تنطلق من وسط هذا الوعاء في إطار قطر البدن ، ولو حسبنا عدد مواضع الشمع لوجدناها خمسة عشر موزعا . (١)

وبالنسبة للشكل الثالث فقاعدته على شكل غطاء عميق ، ذي حواف كبيرة ، بها ستة نتوءات بارزة ، أما البدن فهو من أسفله وأعلىه على شكل قنديل مماثل لذلك الطراز من المشكاوات الخزفية ، والزجاجية السدى انتشر بصفة رئيسة منذ العصر السلجوقي . أما المنطقة المحصورة بينهما فهي عبارة عن أربعة أعمدة متداخلة دائريا من منتصفها . (٢)

وفيما يتعلق بالشكل الرابع من شمعدانات هذه المرحلة فتماشى قاعدته شمعدانات المرحلة الأولى ، ولكنها شديدة الانبعاج من أسفلها بشكل ملفت للنظر ، كما إنعدم وجود البدن ، حيث اقتصر الصانع على بروز دائري قصير بمنتصف سطح القاعدة ، يثبت فيه الشمع . (٣)

والشكل الخامس من شمعدانات هذه المرحلة قاعدته على هيئة قبة مخروطية متدرجة العمق ، وبدن رفيع وطويل ، تتخلله عدة انبعاجات ، وفوهة دائرية الشكل . (٤)

والسادس ذو قاعدة مربعة ترتكز أركانها السفلية على شكل كروي ، ويتوسط سطح هذه القاعدة شكل دائري ، أما بدن الشمعدان فهو منبعج من منتصفه بصورة ملفتة للنظر ، كما شكل رأسه على هيئة كوب ذي قعر صغير ، وفوهة واسعة . (٥)

أما الشكل السابع فهو ذو قاعدة على هيئة غطاء ، وبدن من أسفله

---

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢٢٦ )	شكل رقم ( ٢٦/٣٢ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " ( ٢٢٧ )	" " ( ٢٧/٣٢ )	" " "
(٣)	" " ( ٢١١ )	" " ( ٢٣/٣٢ )	" " "
(٤)	" " ( ٢١٨ )	" " ( ١٨/٣٢ )	" " "
(٥)	" " ( ٢٢٨ )	" " ( ٢٨/٣٢ )	" " "

ضيق ، وفوهته شُكِّلَت على هيئة كأس تم تسنين حوافها العلوية ، وتخريـم جوانبها . (١)

والشكل الثامن تشبه قاعدته قاعدات المرحلة الأولى ، أما بدنه فنصفه السفلي يشبه الى حد ما شمعدانات المرحلة الأولى أيضا ، ونصفه العلوي - الذى يفصله عن السفلي بروز دائري على هيئة صينية - تتخلله عدة انبعاجات أما فوهته فشُكِّلَت على هيئة قنديل . (٢)

وفيما يتعلق بالشكل التاسع من أشكال الشمعدانات العثمانية الخالصه فهو ذو قاعدة كبيرة جدا على شكل قبة ، وبدن دائري من أسفله ، وعلى شكل طاسة فى وضع مقلوب ، وفوهته دائرية الشكل (٣) .

أما الشكل العاشر فذو قاعدة على شكل قبة غير عميقة بحواف سطحها نتوءات بارزة ، أما البدن فهو دائري منبعج من أسفله ، ووسطه على شكل صحن مغطى بغطاء على شكل قبة مضلعة رأسيًا ، وبحوافه عدة أنابيب لوضع الشمع فيها ، وشُكِّلَ أعلى البدن على هيئة شكل سداسى الاضلاع فى وضع رأسى ومخرم ، أما الفوهة فهي دائرية الشكل وصغيرة . (٤)

والشكل الحادى عشر قاعدته على شكل غطاء صحن غير عميق ، وبدنه ضيق من أسفله ومتسع من أعلاه مع تظليعه رأسيًا ، أما الفوهة فهي دائرية الشكل وفتحتها أكبر من قطر البدن (٥) .

والشكل الثانى عشر من أشكال الشمعدانات العثمانية الخالصة ذو قاعدة على هيئة قبة عميقة مضلعة تظليعا رأسيًا من أعلاها ، أما البدن فهو دائري ، وتتخلله عدة انبعاجات كمثرية الشكل فى وضع مقلوب وفوهته دائرية ضيقة الفتحة . (٦)

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢١٤ )	شكل رقم ( ١٥/٣٢ )	من هذه الرسالة
(٢)	" " " ( ٢٢٩ )	" " ( ٢٩/٣٢ )	" " "
(٣)	" " " ( ٢٣٠ )	" " ( ٣٠/٣٢ )	" " "
(٤)	" " " ( ٢٣١ )	" " ( ٣١/٣٢ )	" " "
(٥)	" " " ( ٢٣٢ )	" " ( ٣٢/٣٢ )	" " "
(٦)	" " " ( ٢٣٣ )	" " ( ٣٣/٣٢ )	" " "

### المرحلتان الثالثة والرابعة :

تزامن ظهور هاتين المرحلتين مع اقبال العثمانيين على الاسلوب الأوربي الوافد من جهة ، واكتشاف الكهرباء ، وتعميمها على وسائل الاضاء من جهة أخرى ، ولذلك يصعب فصل هاتين المرحلتين عن بعضهما ، ومن هذا المنطلق أمكن تقسيم شمعداناتهما الى نوعين ، الأول ذو فوهة واحدة ، والآخر متعدد الفوهات .

#### النوع الأول :

وقد وردت شمعداناته على تسعة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مستطيلة رأسيا ، وبدن دائري مضلع رأسيا أيضا ، ومنبجج من أسفله ، وفوهته دائرية<sup>(١)</sup> ، والآخر ذو قاعدة مربعة ، وبدن مضلع رأسيا على هيئة كأس .<sup>(٢)</sup>

والشكل الثانى ذو قاعدة مثلثة ، وبدن نصفه السفلي على شكل قبة مخروطية مضلعة رأسيا ، فى وضع مقلوب ، والعلوي دائري منبجج الى الخارج من أسفله وأعلاه ، ويرتكز هذا البدن على ثلاث أرجل على هيئة فرع نباتى يرتكز كل منها على الزاوية المقابلة له بسطح القاعدة ، كما ينتهى رأسه بشكل وردة .<sup>(٣)</sup>

والشكل الثالث لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مربعة ترتكز زواياها على شكل كروي ، ويتوسط سطحها شكل نصف كروي على هيئة قبة محزوزة ، ينطلق من منتصف سطحها بدن الشمعدان ، الجزء السفلي منه محزوز ، والأوسط مضلع رأسيا ، والعلوي تتخلله نتوءات تبرز عن سمتة ، والفوهة مضلعة تأخذ

- 
- |     |                       |                   |                  |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ٢٣٨ ) | شكل رقم ( ٣٨/٣٢ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ٢٣٩ )         | " " ( ٣٩/٣٢ )     | " " "            |
| (٣) | " " " ( ٢٣٤ )         | " " ( ٣٤/٣٢ )     | " " "            |

شكل زهرة (١) . والآخر لا يختلف عنه كثيرا ، ولكن قاعدته على شكل نجمة ، والجزء الأوسط من بدنه مضلع تضليعا رأسيا مائلا (٢) .

والشكل الرابع لدينا منه أيضا أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة على هيئة قبة جوانبها السفلية مضلعة ، وترتكز على أرجل قصيرة كروية الشكل ، أما بدنه فمن أسفله على هيئة كمثرية ، عليها شكل يشبه الصحن المغطى ، يعلوه شكل مغراف ، عليه شكل يشبه الصحن المضلع ، يتوسطه شكل دائري من أسفله ، وعلى شكل قبة من أعلاه ، ويتوسط سطحه فوهة الشمعدان المشكلة على هيئة دائرية (٣) .

أما الأنموذج الآخر فذو قاعدة دائرية على هيئة قبة بجوانبها عدة أرجل ، وبدنه من أسفله مسلوب ، وفوهته على شكل طاسة ، يتوسطها بيوت الشمعة المشكلة على هيئة دائرية (٤) .

وفيما يتعلق بالشكل الخامس فلدينا منه أربعة نماذج ، الأول قاعدته على شكل غطاء صحن ، وبدنه يضيق من أسفله ، ثم يتسع تدريجيا الى أعلى ، وفوهته على شكل زهرة عليها ما يشبه الصحن (٥) ، والثاني يختلف عنه فى كون قاعدته على شكل قبة ناقصة ، وبدن مضلع رأسيا (٦) .

والثالث قاعدته متعددة الأضلاع ، عليها شكل قبة مسلوقة ، وبدن يتسع من أسفله ويضيق من أعلاه ، وفوهته تماثل سابقه ، ولكنها مغطاة (٧) .

والرابع ذو قاعدة على شكل قبة متدرجة ، وبدن مماثل لسابقه ، ولكنه أطول منه ، وفوهته مشكلة على هيئة زهرة الأكتس (٨) .

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢٣٥ )	شكل رقم ( ٢٥/٣٦ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " ( ٢٣٧ )	" " ( ٣٧/٣٦ )	" " "
(٣)	" " ( ٢٤٠ )	" " ( ٤٠/٣٦ )	" " "
(٤)	" " ( ٢٤١ )	" " ( ٤١/٣٦ )	" " "
(٥)	" " ( ٢٤٦ )	" " ( ٤٦/٣٦ )	" " "
(٦)	" " ( ٢٤٧ )	" " ( ٤٧/٣٦ )	" " "
(٧)	" " ( ٢٤٣ )	" " ( ٤٣/٣٦ )	" " "
(٨)	" " ( ٢٤٢ )	" " ( ٤٢/٣٦ )	" " "



والشكل السادس لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مستطيلة ، وبدنه من أسفله على هيئة كأس مضع تضليعا رأسيًا مائلًا ، ثم تتخلله نتوءات بارزة على هيئة صحن مسنن ، يعلوها جزء مضع رأسيًا ، ينتهى فى رأسه بعدة انبعاجات وفوهته دائرية الشكل . (١)

أما الآخر فلا يختلف عن سابقه كثيرا ، ولكن قاعدته متعرجة ، كما انعدم التضليع الرأسى الموجود فى أعلى البدن فى الأنموذج السابق ، كذلك لا أثر للانبعاجات المشاهدة فى سابقه . (٢)

والشكل السابع لدينا منه أنموذجان أيضا ، أحدهما ذو قاعدة دائرية ، كبيرة الحجم ، يتوسطها شكل قبة مضلعة تضليعا رأسيًا مائلًا ، ثم بدن متسع من أسفله وضيق من أعلاه ، أما الفوهة فقد شكلت على هيئة زهرة (٣) . والآخر يماثله ، ولكن فوهته شكلت على هيئة ( فانوس ) مضع (٤) .

أما الشكل الثامن فقاعدته متعرجة ، مضلعة الجوانب ، يتوسطها شكل قبة ناقصة ، ثم بدن دائري وفوهة على شكل كأس ومن الملاحظ أن شكل القبة والبدن مضلعان ، ففى القبة التضليع رأسيًا ، أما البدن فمضع تضليعا رأسيًا مائلًا (٥) .

والشكل التاسع فقاعدته مسدسة على ثلاثة أدوار ، يعلوها بدن منبعج من أسفله ، ثم نتوءات بارزة متعددة الاضلاع ، أما الجزء العلوي فهو مضع رأسيًا ، ينتهى فى رأسه بشكل كأس (٦) .

---

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢٤٨ )	شكل رقم ( ٤٨/٣٦ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " ( ٢٤٩ )	" " ( ٤٩/٣٢ )	" " "
(٣)	" " ( ٢٤٤ )	" " ( ٤٤/٣٢ )	" " "
(٤)	" " ( ٢٣٦ )	" " ( ٣٦/٣٢ )	" " "
(٥)	" " ( ٢٤٥ )	" " ( ٤٥/٣٢ )	" " "
(٦)	" " ( ٢٥٠ )	" " ( ٥٠/٣٢ )	" " "

### النوع الثانى :

وهو المتعدد الفوهات ، وقد وردت شمعدانات هذا النوع على ثلاثة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، كلاهما على شكل نخلة ، أحدهما ذو قاعدة خشبية مربعة ، يتوسطها أرضية نباتية عليها غزال وأسد فى بعض الشمعدانات (١) ، ونسر وغزال فى شمعدانات أخرى (٢) ، وينطلق من هذه الأرضية جذع الشجرة الذى يمثل بدن الشمعدان ، ثم تنتهى بفوهات متعددة على شكل زهرة ، ويتخللها سعف النخل .

أما الأنموذج الآخر فذو قاعدة متعرجة ، ينطلق من منتصف سطحها جذع الشجرة الذى يشكل بدن الشمعدان ، وينتهى بعدة فوهات دائرية ، يتخللها سعف النخل ، ونظرا لطول البدن فقد قام الصانع بعمل أربعة أعمدة مقوسة ، واحد منها على شكل سعفة نخيلية ، بحيث يتصل رأسها بأسفل البدن ، ورأسها الآخر بالزاوية المقابلة له على سطح القاعدة (٣) .

والشكل الثانى على هيئة زهرة ، قاعدته على شكل غطاء صحن يرتكز على أربعة أرجل ، تمثل امتداد حافة الصحن ، أما البدن فهو من أسفله ضيق ، ومن منتصفه متعدد الانبعاجات ، وينتهى بشكل زهرة كبيرة مفتوحة ، تنطلق منها فروع نباتيه ، ينتهى كل منها بشكل زهرة . ومن الملاحظ وجود مقبضين بمنتصف البدن ، يحمل من خلالهما الشمعدان (٤) .

أما الشكل الثالث فلدينا منه أنموذجان ، أحدهما قاعدته على شكل جزء من جذع شجرة ، يرتكز على عدة أرجل تشبه المخالب ، وبدنه بيضاوى الشكل من أسفله ، ودائري من أعلاه ، وينتهى بعدة فروع تنحدر الى أسفل ، ثم تقوس الى أعلى ، بحيث ينتهى كل منها بشكل دائري توضع بداخله الشمعة (٥) .

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢٥٨ )	شكل رقم ( ٥٨/٣٦ )	من هذه الرسالة
(٢)	" " ( ٢٥٩ )	" " ( ٥٩/٣٦ )	" " "
(٣)	" " ( ٢٦٠ )	" " ( ٦٠/٣٦ )	" " "
(٤)	" " ( ٢٦١ )	" " ( ٦١/٣٦ )	" " "
(٥)	" " ( ٢٦٢ )	" " ( ٦٢/٣٦ )	" " "

والآخر قاعدته مسددة على دورين ، وبدنه دائري الشكل ، محزوز من أسفله ، ومضلع رأسيا من أعلاه ، وفوهته دائرية يخرج منها عدة فروع تسير أفقية الى الخارج ، ثم تنحرف الى أعلى ، وينتهى كل فرع منها بفوهة دائرية تمثل موضع الشمع (١) .

ويتضح مما سبق أن الشمع لم يعد الوسيلة الوحيدة للاضاءة بعد اكتشاف الكهرباء ، مما كان له أثره الكبير فى إحداث تغيير جذري فى تصميم الشمعدانات بعامة ، والشماعة ( الفوهة ) بشكل خاص ، حيث صممت لتستوعب أكبر قدر ممكن من الشمعات ، وفى ضوء ماتقدم فقد أطلقت على شمعدانات هذه المرحلة اسم ( الشمعدانات الكهربائية ) .

ومجمل القول : أننا لاحظنا أن هذا النمط من الشمعدانات لم يستخدم بكثرة ، لاعتبارات من أهمها : أن الشمعدانات التى كانت سابقا تضاء بواسطة الشمع رُكِّبَ فى فوهاتها شمعات كهربائية ، كما أجريت بالعماء العثمانيه التوصيلات الكهربائية اللازمة ، وأدى هذا الأمر الى إضلال صناعة الشمعدانات ، مما نتج عنه إندثار هذه الوسيلة ، وبذا ودع العالم الاسلامى وسيلة مهمة كان لها الأثر الوظيفي البارز طوال العصر الاسلامى .

ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام على الشمعدانات العثمانية ، تعدد أحجامها ، ويرجع ذلك الى مساحة المكان الموضوعة فيه ، وقد تبين لى أن شمعدانات المرحلة الأولى تميزت بالقصر ، وشمعدانات المرحلتين الثانية والثالثة إتسمت بأنها متوسطة الارتفاع ، على حين جاءت شمعدانات المرحلة الرابعة طويلة جدا ، وبذلك تعد من أطول الشمعدانات الاسلامية حيث يبلغ ارتفاعها ١٨١ سم . ولكي يحافظ الصناع على توازن الشمعدانات بالأماكن الموضوعة فيها ، فقد استخدموا عدة وسائل ، الأولى أن تكون القاعدة منبعجة من أسفلها بشكل ملفت للنظر ، وكان هذا الأسلوب مفضلا فى شمعدانات المرحلة الأولى (٢) .

(١) انظر لوحة رقم ( ٢٦٣ ) شكل رقم ( ٦٢/٣٢ ) من هذه الرسالة .

(٢) " " " ( ٢١١ ) " " ( ١٣/٣٢ ) " " " .

والشانية توضع خروم بأسفل طرف القاعدة بحيث يمكن تثبيت الشمعدان من خلالها بواسطة مسامير (١). والثالثة تم حرم الحافة العلوية من القاعدة، بحيث يبرز عن سمت القاعدة في شكل حلقة دائرية الشكل يربط بواسطتها الشمعدان (٢)، والوسيلة الرابعة تُعَرَّجُ أطراف القاعدة بحيث تثبت بين أوتاد مثبتة في الأرض (٣)، والخامسة تكون القاعدة كتلة واحدة ثقيلة الوزن، مع نحافة البدن (٤)، والسادسة تصمم القاعدة على هيئة صفيحة دائرية كبيرة (٥).

وفيما يتصل بجهود الصناع في سبيل عدم تسرب الشمع بعد ذوبانه على الأرضية التي يوضع عليها الشمعدان - خاصة أنها في أغلب الأحيان توضع على أرضية مفروشة بالسجاد الفاخر - فقد عمدوا الى عدة وسائل أيضا منها : أن يتسرب الشمع على السطح العلوي للقاعدة (٦)، أو تصمم القاعدة على شكل صينية (٧)، أو تشكل الفوهة على هيئة صحن (٨)، أو يوضع الشمعدان على قاعدة خشبية، أو على دكة رخامية على جانبي المحراب وقد شاهدت هذين الأسلوبين في العمائر العثمانية .

#### (ب) الشرييات :

جمع شريا ، وتختلف عن المصباح في كونها أكبر حجما منه ، وأكثر من حيث عدد المزايت أو الشمعات ، وفضلا عن ذلك فان المصباح أحد المكونات الرئيسة للشريا ، ولذلك يلاحظ أنها عادة ماتعلق بمنتصف سقف المكان

---

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢٢٧ )	شكل رقم ( ٢٧/٣٢ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " ( ٢٠٧ )	" " ( ٩/٣٢ )	" " "
(٣)	" " " ( ٢٤٥ )	" " ( ٤٥/٣٢ )	" " "
(٤)	" " " ( ٢٥١ )	" " ( ٥١/٣٢ )	" " "
(٥)	" " " ( ٢٤٤ )	" " ( ٤٤/٣٢ )	" " "
(٦)	" " " ( ٢١٣ )	" " ( ١٤/٣٢ )	" " "
(٧)	" " " ( ٢٣١ )	" " ( ٣١/٣٢ )	" " "
(٨)	" " " ( ٤٤٦ )	" " ( ٤٦/٣٢ )	" " "

المراد اضاءته ، وخاصة اذا كانت مساحته كبيرة .

وقد مرت الثريات العثمانية بثلاث مراحل ، يهمننا منها المرحلتان الأولى والثانية ، أما الثالثة فلا تدخل فى نطاق بحثنا ، حيث تزامنت ظهورها مع اكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثمانى ، فأدى هذا الأمر الى صنع الثريات من الزجاج ، والكرستال ( البللور الصخرى ) ، بدلا من المعادن ، لأن هاتين المادتين تلائمان تماما الأسلوب الجديد فى الانارة .

#### المرحلة الأولى :

وتمتد حتى نهاية القرن العاشر الهجرى ( السادس عشر الميلادى ) ، وقد صممت ثرياتها على أشكال مختلفة ، تجلى فى معظمها التأثر الكبير بالثريات السلجوقية والمملوكية ، فمن هذه الأشكال تشكيل الثريا على هيئة شكل ثمانى الأضلاع ، محزم ، بأسفله المزايت ، وثبت بكل ركن من أركانه العلوية قضيب ، ينطلق الى أعلى بشكل مائل الى الداخل ، بحيث تتجمع كلها أسفل شكل على هيئة قبة ، ثبت بأعلىها خُطافٌ تعلق بواسطته الثريا . (١)

وقد عرف هذا التصميم فى العصر السلجوقى ، ومن أمثلة ذلك ثريسا نحاسية يرجع تاريخها للقرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) ، محفوظة فى مجموعة كير بلندن (٢) ، كما شاع هذا الشكل بعمائر السلاجقة . (٣)

أما الثريات العثمانية التى صممت على نسق الثريات المملوكية فلدينا من ذلك أنموذجان ، الأول مكون من ثلاثة أجزاء متباعدة ، تتصل ببعضها بواسطة سلاسل ، فالجزء السفلى عبارة عن وعاء دائري الشكل ، به

(١) انظر لوحة رقم ( ٢٧١ ) شكل رقم ( ٨/٣٣ ) من هذه الرسالة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 165.

(٣) أوقطاي أصلا نابا : ن . م . س . الأشكال رقم ٦١ ، ٩٨،٦٤ .

مجموعة من المزايت ، والأوسط على شكل قبة ، والعلوي أنموذج مصغر للأوسط ، ويمثل نقطة تجمع السلاسل المنطلقة من أسفل الثريا ، ويتوسط سطحه خطاف التعليق .

أما السلاسل فهي أربع ، ثلاث ثبتت بالحافة العلوية لجوانب وعاء المزايت ، وذلك على مسافات متباعدة ومتساوية ، بحيث تخترق حواف الجزء الأوسط ، وتثبت في حافة الجزء العلوي .

ولاحداث التوازن بين أجزاء الثريا فقد عمد الصانع الى أن يتوسط كل سلسلة شكل كروي . والسلسلة الرابعة تنطلق من السنجق الذي يتوسط سطح الجزء الأوسط ، لتستقر في منتصف التجويف الداخلي للجزء العلوي . (١)

وهذا التصميم مستوحى من تصميم بعض الثريات المملوكية التي صنعت في القرن الثامن الهجري ( الرابع عشر الميلادي ) ، ومن أمثلة ذلك ثريا نحاسية مسجل عليها اسم الأمير قوصون الناصري ، والصانع بدر الدين ابن أبي يعلا ( ٧٣٠ هـ / ١٣٣٠ م ) ، وهي محفوظة حاليا بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة . (٢)

أما الأنموذج الثاني فتجسد فيه الأسلوب المملوكي ، حيث شكلت الثريا على شكل مخروطي سداسي الأضلاع ، توج بقبة مضلعة ، يتوسط سطحها سنجق متعدد الانبعاجات ، بأعلاه حلقة يُدخَلُ فيها خطاف التعليق ، أما المزايت فهي بأسفل الثريا ، وقد عمد الصانع الى تخريم هذه الثريا ، بغرض نفاذ الضوء ، كما يلاحظ وجود باب صغير في أحد جوانب الشكل السداسي المضلع ، وذلك لاستخدامه في وضع الزيت والفتيل في مواضعها بداخل الثريا (٣) .

---

(١) انظر لوحة رقم ( ٢٧٠ ) شكل رقم ( ٧/٣٣ ) من هذه الرسالة .  
 (٢) Eva Baer : Metal Work in Medieval Islamic Art, p1.31, published by stat University of New York Press, Albany  
 In 1983 , State University of New York.

(٣) انظر لوحة رقم ( ٢٦٥ ) شكل رقم ( ٢/٣٣ ) من هذه الرسالة .

وقد كان هذا التصميم شائعاً في الثريات المملوكية ، ومن أمثلة ذلك شريتان نحاسيتان محفوظتان في متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، احدهما مسجل عليها اسم السلطان قايتباي المتوفى سنة ٩٠١هـ / ١٤٩٦م<sup>(١)</sup> ، والآخرى في متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ، يعود تاريخها للقرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى )<sup>(٢)</sup> .

كما وردت ثريات هذا الأنموذج بشكل آخر حيث صممت قاعدتها على هيئة صينية يعلوها وعاء دائري مقلع ، ثم قبة يتوسطها قضيب متعدد الانبعاجات ينتهي رأسه بخطاف التعليق<sup>(٣)</sup> . وقد عرف هذا الشكل فى العصر المملوكي<sup>(٤)</sup> .

#### المرحلة الثانية :

وهى معاصرة للأولى ، ولكنها تمتد الى أواخر القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) ، وقد تميزت ثريات هذه المرحلة بكبر الحجم بشكل لـم يسبق له مثيل من قبل ، حيث أنها عادة ماتكون دائرية الشكل يصل قطرها فى بعض الثريات الى مايربو على عشرة أمتار ، ويعزى هذا الأمر لطبيعة تخطيط المسجد العثمانى الذى أصبح مكوناً من بيت طلاه (رواق القبلة) كبير جداً ، مما يقتضى ايجاد ثريا كبيرة الحجم ، ينتشر نورها فى هذه المساحة الكبيرة ، ولذلك تركز اهتمام الصناع على التصميم مع الاقلال من وزنها قدر الامكان ، فجاءت خالية من الزخرفة .

ولدينا من هذه الثريات نوعان ، احدهما ثريات تتوسط بيت الصلاة ( رواق القبلة ) ، والآخرى تتوسط جوانب المسجد ، فالنوع الأول أكبر حجماً ، وأكثر تعقيداً من النوع الثانى ، وقد وردت ثرياته على عدة أشكال ، الأول يلاحظ فيه أن الثريا شكلت على هيئة قبة ، تشبه الى حد ما قفص الطائر ، ولم يكتف الصانع بذلك فحسب ، بل قام بتشكيل قضبان حديدية فوق الثريا متجاوزة محيطها ، وفى وضع مائل ، بما يشبه الطباق النجمى ، وقد قام الصانع بتثبيت الثريا بواسطة مجموعة كبيرة من السلاسل تنطلق من الثريا

(١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٥٢٦ .

(٢) معرض الفنون الاسلامية : (معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية) لوحة ١٢ ، الذى أقيم بمدينة استانبول فى الفترة من ٧ رجب - ١٣ ذى الحجة ١٤٠٣هـ / ٢٠ ابريل - ٢٠ سبتمبر ١٩٨٣م بمدينة استانبول ، بمناسبة مرور ١٤٠٠ عاماً على الهجرة النبوية .

(٣) انظر لوحة رقم ( ٢٧٢ ) شكل رقم ( ٩/٢٣ ) من هذه الرسالة

(٤) Gaston Wiet : Catalogue Genral Du Musee Arab Du Caire (objects En Cuivre ) , pL. XX. No. 239, Edition photographique De L'edition originale-Imprimerie De L'iaoc, 1232  
Imprimeepar : L'Organisation Egyptienne General Du Livre 1984.

فى توزيع ينسجم مع هدف الصانع فى الحفاظ على توازن الثريا ، وتلتقى هذه السلاسل مع بعضها عند نقطة محددة ، ثم شبتت فى منتصف تجويف القبة (المركز) (١)

أما الشكل الثانى من أشكال هذا النوع من الثريات فقد جاءت على هيئة طبق نجمي (٢) ، والثالث يلاحظ فيه أنها عبارة عن مجموعة من الدوائر التى بداخل بعضها ، ويتوسط الداخلية نجمة (٣) ، والرابع صممت فيه على شكل قبة (٤) ، والخامس على شكل طاسة ذات غطاء مخروطي الشكل (٥) ، والسادس شكلت الثريا على هيئة زهرة السوسن (٦) ، والشكل السابع صممت فيه الثريا على هيئة وردة (٧) ، والشكل الثامن صممت ثرياه على شكل يشبه الى حد ما خصلة العنب (٨) ، أما الشكل التاسع فقد صممت ثرياه على شكل هرمي مكونا من عدة أشكال دائرية تشبه الصينيات ، وتترج فى الحجم من الأسفل الى الاعلى ، وتتصل ببعضها بواسطة سلاسل (٩) .

وفيما يتعلق بالنوع الثانى من ثريات المرحلة الثانية فقد وردت ثرياته على عدة أشكال ، أولها وردت الثريا دائرية الشكل ، بداخلها نجمتان متعاكستان فى بعض الثريات (١٠) ، أو نجمة واحدة فى ثريات أخرى (١١) ، وثانيها شكلت على هيئة دائرية تماسها متعرج ، وبداخلها نجمتان متعاكستان (١٢) ، وثالثها صممت على شكل دائري بداخله نجمتان متعاكستان ، كل زاوية من زواياهما تتملنان مع بعضهما من الخارج بشكل على هيئة العقد. (١٣)

(١)	انظر لوحة رقم	( ٢٦٦ )	شكل رقم	( ٣/٣٣ )	من هذه الرسالة .
(٢)	"	"	"	( ١٢/٣٣ )	"
(٣)	"	"	"	( ١٠/٣٣ )	"
(٤)	"	"	"	( ١٣/٣٣ )	"
(٥)	"	"	"	( ١٧/٣٣ )	"
(٦)	"	"	"	( ١٥/٣٣ )	"
(٧)	"	"	"	( ٢٠/٣٣ )	"
(٨)	"	"	"	( ٢٥/٣٣ )	"
(٩)	"	"	"	( ٩/٣٣ )	"
(١٠)	"	"	"	( ٢٣/٣٣ )	"
(١١)	"	"	"	( ١١/٣٣ )	"
(١٢)	"	"	"	( ٤/٣٣ )	"
(١٣)	"	"	"	( ٢٤/٣٣ )	"



ورابع هذه الأشكال وردت الثريا على شكل جرة<sup>(١)</sup>، والشكل الخامس صمم على شكل مخروطي ناقص من أعلاه وأسفله<sup>(٢)</sup>. أما الأخير فهو على هيئة قفص طائر<sup>(٣)</sup>.

(ج) القناديل :

جمع قنديل ، ويعرف أيضا باسم سراج ، ومصباح ، ونبراس ، والقنديل أصغر من الشريا ، وقد مرت القناديل العثمانية بمراحل ثلاث ، الأولى صممت قناديلها على النسق الذى كان معروفا قبل ذلك ، وبخاصة فى العصر المملوكي ، والثانية ظهر فيها الطراز العثماني الخالص ، والثالثة شُكِّلَت قناديلها لتواكب التطور الذى جد فى وسائل الانارة . وبيان ذلك على النحو التالى :

المرحلة الأولى :

يمكن إرجاع تاريخ هذه المرحلة الى أوائل العصر العثماني ، وقد شكلت قناديلها على هيئة مزهرية ، قاعدتها مخروطية الشكل ناقصة ، وبدنها شبه كروي ، منبعج الى الخارج ، ورقبتها مخروطية الشكل ناقصة ، ولكن في وضع مقلوب ، حيث يبدو اتساع فتحتها ، بغرض نفاذ النور ، وبقائه مشتتلا ، ويتم تعليق هذا القنديل من خلال عدة مصبغات مثبتة في الجزء العلوي من البدن ، حيث تُدخَلُ فيها سلاسل تتجمع عند نقطة معينة . (٤)

وقد ظهرت بدايات هذا التصميم بالمعادن فى العصر السلجوقي<sup>(٥)</sup> ، ثم ظهر متقنا وأستخدم على نطاق واسع فى العصر المملوكي منذ القرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي ) وخاصة بالزجاج ، والخزف<sup>(٦)</sup> .

أما في العصر العثماني فقد أستخدم على نطاق واسع الخزف ، وخاصة

(١) انظر اللوحات رقم ( ٢٦٩ ، ٢٧٧ ، ٢٨٥ ) شكل رقم ( ٢٢٠١٤٠٦/٣٣ ) من هذه الرسالة .

(٢) انظر اللوحات رقم ( ٢٧٩ ، ٢٨٢ ) شكل رقم (١٩،١٦/٣٣) من هذه الرسالة .

(٣) " لوحة رقم ( ٢٦٨ ) شكل رقم ( ٥/٣٣ )  
 " " " " ( ٢٨٩ ) ( ١/٣٤ )

Ülker Erginsoy : A. E. R. 164. (1/38) (289) (8)  
(9)

(٦) زكى محمد حسن : أطلس ، الأشكال رقم ٧٤٩ - ٧٥٨، ٧٥١ - ٧٦٠ ، ١٨١.

فى القرن العاشر الهجرى ( السادس عشر الميلادى ) (١) ، وبالمعادن منـذ  
أوائل القرن الحادى عشر الهجرى ( السابع عشر الميلادى ) (٢) .

ويبدو أن طبيعة الوظيفة التى تضطلع بها القناديل حتمت على الصانع  
اتخاذ هذا التصميم ، لما لمسوا فيه من تأدية دوره الوظيفى بكفاءة  
واقترار ، فضلا عن سهولة عمله ، وما يتمتع به من مظهر جذاب ، ولذلك  
استخدموه لعدة قرون ، ولم يتخلوا عنه الا عندما ظهرت الكهرباء ، التى  
أحدثت تغييرا جذريا على وسائل الاضاءة المعدنية كلها .

#### المرحلة الثانية :

منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى ( الثامن عشر الميلادى ) ظهر  
تصميم جديد للقناديل لم يكن معروفا من قبل ، حيث صممت قناديل هــذه  
المرحلة على هيئة دائرية ، غطاؤها على شكل قبة ضحلة ، يتوسطها فتحة  
دائرية بغطاء يماثل غطاء القناديل ، وعلى جانبي الفتحة ثبت خطاف  
التعليق . ومن الملاحظ أن الصانع قام بتخريم الغطاءين ، وذلك بغرض نفاذ  
النور (٣) .

#### المرحلة الثالثة :

منذ القرن الثالث عشر الهجرى ( التاسع عشر الميلادى ) صممت القناديل  
بشكل مغاير تماما لما كانت عليه قبل ذلك ، حيث ظهرت بتصميم فريد إتخذ  
أشكالا مختلفة من أهمها : تشكيل القناديل على شكل طبله مخرمة (٤) ، وأيضا

(١) Istanbul : The Anatolian Civilisations, ( Seljuk-  
Ottoman), By FilizGagman And others, R.235,237 ,  
TopKapi palace Museum, Istanbul, 1983.

(٢) انظر لوحة رقم ( ٢٨٩ ) شكل رقم ( ١/٣٤ ) من هذه الرسالة .  
" " " ( ٢٩٢ ) " " ( ٤/٣٤ )  
" " " ( ٢٩٥ ) " " ( ٧/٣٤ )

تصميمه على شكل صندوق مستطيل رأسي الوضع<sup>(١)</sup> ، أو دائري في وضع رأسي<sup>(٢)</sup> ، توج كل منها بقبة ، يتوسط سطحها مقبض يعلق من خلاله القنديل ، ويلاحظ أن كل جانب من جوانب هذا النمط قد عشق بالزجاج ، لكي ينفذ النور من خلاله .

كما وردت قناديل هذه المرحلة على شكل مزهرية ثبت بحافتها ثلاثة مقابض ، ربط بكل منها سلسلة ، بحيث تتجمع هذه السلاسل عند نقطة التجميع العلوية التي تمثل أهمية بارزة في أحداث التوازن للقنديل أثناء التعليق<sup>(٣)</sup> .

كما صمم القنديل على هيئة قبة عميقة يتخللها عدة انبعاجات بحيث تعلق في وضع مقلوب بواسطة ثلاث سلاسل ثبتت في المقابض المعدة لذلك بجوانب القنديل ، بحيث تلتقى هذه السلاسل حول شكل قبة يتوسط سطحها حلقة دائرية يدخل فيها خطاف التعليق<sup>(٤)</sup> .

#### ثانيا : وسائل التدفئة :

تعد الكوانين الوسيلة المعدنية الوحيدة للتدفئة ، وعلى الرغم من أن وظيفتها الأصلية تتمثل في تدفئة المكان الواقع به ، فإنها أيضا تستخدم في تسخين الطعام والمشروبات التي تشرب ساخنة .

وقد أستخدمت المواقد المعدنية على نطاق واسع في العالم الاسلامي ، وبخاصة في الأقاليم التي يتميز مناخها بشدة البرودة ، وتساقط الثلوج ، ولذلك احتلت مكانة مرموقة عند العثمانيين .

ومما يؤسف له أن أغلب الكوانين - التي نحن بصدد دراستها - ترجع كلها للقرن الثالث عشر الهجري وأوائل الرابع عشر ، حيث لم أعثر الا على

- 
- |     |                       |                  |                  |
|-----|-----------------------|------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ٢٩٦ ) | شكل رقم ( ٨/٣٤ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ٢٩٧ )         | " " ( ٩/٣٤ )     | " " "            |
| (٣) | " " " ( ٢٩٨ )         | " " ( ١٠/٣٤ )    | " " "            |
| (٤) | " " " ( ٢٩٤ )         | " " ( ٦/٣٤ )     | " " "            |

كانونين يمكن ارجاع تاريخهما الى القرن التاسع الهجري ( الخامس عشر الميلادي ) .

فبالنسبة للكانونيين اللذين يعود تاريخهما للقرن التاسع الهجري ، فهما دائرياً الشكل ومضلعان ، ويتضح الاختلاف فيما بينهما فى أشكال المقابض والأرجل ، فأحدهما ذو أرجل دائرية تخللها عدة انبعاجات ، أكبرها السفلى الذى شكل على هيئة نصف كروية ، أما المقبض فيعتبر امتداداً للأرجل ، حيث يأخذ شكلها<sup>(١)</sup> . أما الآخر فله أرجل متعرجة ، ومقبضان متقابلان بأسفل بدن الكانون .<sup>(٢)</sup>

وفىما يتعلق بكوانين القرن الثالث عشر الهجري ومابعده فلدينا منها نوعان ، أحدهما بغطاء والثاني بدون غطاء ، ففيما يتصل بالكوانين المغطاة فيلاحظ أنها الأكثر استخداماً واتقاناً أيضاً .

وقد وردت الكوانين المغطاة على خمسة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة على هيئة صينية ترتفع عن الأرض قليلاً ، ويتوسطها شكل دائري سداسي الاضلاع ، يأخذ سطحه شكل قبة ضحلة مضلعة ، ينطلق من منتصف سطحها عمود دائري منبعج من وسطه ، وعلى هذا العمود يرتكز بدن الكانون الذى يوضع فيه الفحم ، وهو نصف كروي الشكل ومضلع أيضاً ، حنيت حافته الى الخارج ، مشكلة بروزاً ظاهراً عن محيط البدن ، وقد غطي هذا الكانون بغطاء على شكل قبة عميقة ، يتوسط سطحها مصبع ذو رأس كروي الشكل ، يستخدم مقبضاً فى حالة رفع الغطاء ، الى جانب وجود مقبضين على محور واحد بالحافة السفلية للغطاء<sup>(٣)</sup> .

أما الأنموذج الآخر فيشبه الأول مع بعض الاختلافات البسيطة ، حيث أنعدم وجود الشكل الدائري السداسي الاضلاع ، كما أن المسافة بين القاعدة

- 
- |     |                       |                  |                |
|-----|-----------------------|------------------|----------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ٢٩٩ ) | شكل رقم ( ١/٣٥ ) | من هذه الرسالة |
| (٢) | " " " ( ٣٠٠ )         | " " ( ٢/٣٥ )     | " " "          |
| (٣) | " " " ( ٣٠١ )         | " " ( ٣/٣٥ )     | " " "          |

والبدن أقصر من مثيلتها في الشكل الأول ، وفضلا عن ذلك فان غطاء هذا الكانون أقل عمقا من غطاء الكانون السابق ، كما أن الثقوب الموجودة به أكثر وأوسع من الثقوب المنفذة في سابقه ، علاوة على أن الصانع أضاف مقبضين آخرين بأسفل حافة البدن ، وعلى محور متقابل (١) .

وبالنسبة للشكل الثاني فيتكون من الوعاء الذي يوضع فيه الفحم ، حيث شكل على هيئة صينية ، والغطاء على شكل قبة ، يتوسط سطحه مقبض على هيئة نسر في بعض الكوانين (٢) ، أو على شكل دائري في كوانين أخرى (٣) ، وبكل من الحافة السفلية لغطاء هذين الأنموذجين مقبضان على محور واحد .

والشكل الثالث لدينا منه عدة نماذج ، أولها الكوانين ذات القاعدة الدائرية التي تأخذ شكل صينية ، وبدن دائري الشكل مفلح رأسي يستند على عدة أرجل ، وغطاء على هيئة قبة غير كاملة من أعلاها ، على حافة سطحها مقبضان رأسي الوضع ، وبالحافة السفلية من الغطاء مقبضان أيضا في وضع أفقي (٤) .

والأنموذج الثاني يماثل الأول ، ولكن يختلف عنه في أن الغطاء يأخذ شكل قبة تتسع من أسفلها وتضيق من أعلاها ، ويتوسط سطحها هلال بداخله نجمة ، كما يختلف هذا الأنموذج عن سابقه في عدم وجود المقبضين اللذين بحافة سطح القبة (٥) . والأنموذج الثالث يماثل سابقه ، ولكن يختلف عنه في أن البدن يأخذ شكلا قمعيا ، دائري الرأس ، كما يتميز هذا الأنموذج بطول أرجله ، ومن الملاحظ أن مقبضي الغطاء ثبتا أفقيا بجوانبه ، كما اكتفى الصانع بوضع هلال على الغطاء دون أن يضع بداخله نجمة كما في سابقه (٦) . والأنموذج الرابع يماثل الثالث تماما ، ولكن استعيط عن الهلال بشكل كروي ،

---

(١)	انظر لوحة رقم ( ٣٠٢ )	شكل رقم ( ٤/٣٥ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " ( ٣٠٤ )	" " ( ٦/٣٥ )	" " "
(٣)	" " " ( ٣٠٣ )	" " ( ٥/٣٥ )	" " "
(٤)	" " " ( ٣٠٥ )	" " ( ٧/٣٥ )	" " "
(٥)	" " " ( ٣٠٨ )	" " ( ١٠/٣٥ )	" " "
(٦)	" " " ( ٣١٠ )	" " ( ١٢/٣٥ )	" " "

كما أن المقبضين ثبتا بالحافة السفلية للغطاء ، وبالإضافة الى ذلك فلم  
يقم الصانع بتخريم الغطاء. (١)

أما الشكل الثالث من أشكال الكوانين المغطاة فيماثل بعض نماذج  
الشكل الثاني ، ولكنه يختلف عنها فى تغطية الكانون بغطاء دائري الشكل  
غير مخرم ، به أربعة مقابض ، كما تم تسنين حواف القاعدة ، والحواف  
العلوية للبدن . (٢)

وفيما يتعلق بالكوانين غير المغطاة فهى صغيرة الحجم ، وتأخذ شكل  
طاسة ، وبحافتها العلوية ركب مقبضان فقط (٣) ، ونستثنى من ذلك كانون  
بمتحف المنيل فى القاهرة ، يستخدم بصفه أساسيه فى عمل المشروبات الساخنة ،  
ويتميز هذا الكانون بكبر حجمه ، وله أرجل طويلة منكسرة الى الداخل ،  
ويلاحظ وجود أماكن توضع فيها القهوة والسكر وماشابه ذلك ، حيث ان جانبه  
الخلفي يمتد الى أعلى كثيرا . (٤)

#### ثالثا : وسائل الحفظ :

وتتمثل بصفة رئيسة فى الصناديق ( السحارات ) ، التى تحفظ بداخلها  
الملابس ، ومن الملاحظ عزوف العثمانيين عن صنع سحارات مصنوعة من المعدن ،  
حيث أقبلوا على عملها من الخشب ، وبخاصة السرو الذى يحتوى على مادة  
طاردة للحشرات .

ومما عثرت عليه من سحارات معدنية - رغم قلتها - يمكن القول:  
بأنها تأخذ شكلا مستطيلا أفقي الوضع ، أما غطاؤها فشكلت حوافه على هيئة  
مائلة ، وتستند هذه السحارات على أرجل كروية الشكل فى بعض السحارات (٥) ،

- |     |                       |                   |                  |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ٣٠٩ ) | شكل رقم ( ١١/٣٥ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ٣١٢ )         | " " ( ١٤/٣٥ )     | " " "            |
| (٣) | " " " ( ٣١٣ )         | " " ( ١٥/٣٥ )     | " " "            |
| (٤) | " " " ( ٣١٤ )         | " " ( ١٦/٣٥ )     | " " "            |
| (٥) | " " " ( ٣١٥ )         | " " ( ١/٣٦ )      | " " "            |

أو مستقيمة في وضع رأسي في صحارات أخرى (١).

رابعاً : وسائل الراحة :

ومن أهمها الكراسي ، والمهزات •

(أ) الكراسي :

جمع كرسي ، وهو الذى يجلس عليه السلطان فى المناسبات ، وممما  
يوسف له ندرة الكراسي المعدنية ، ويعزى هذا الأمر الى اقبال العثمانيين  
على الكراسي المصنوعة من الخشب ، لسهولة عملها ، وتوفر المادة الخام  
الداخلية فى صناعتها .

ومن حسن الحظ أننا نملك أنموذجا واحدا لكرسي عرش عثمانى ، يتكون من قاعدة مستطيلة ترتكز على ستة أرجل ، ولهذا الكرسي ثلاثة جنوب ، أيمن وأيسر وخلفي ، شبتت على حواف القاعدة ، ويلاحظ أن الجنب الخلفي هرمي الشكل ، مسنن الحواف ، أما الآخران فهما ذوا حواف مستقيمة ، مع بروز فى طرفيهما الأمامي والخلفي على شكل مروحة نخيلية . وقد أعتني بترصيع هذا الكرسي بالأحجار الكريمه (٢) .

(ب) الميزات :

مفرد مهز ، وهو الذى يوضع فيه المولود أثناء النوم ، أو وقفت انشغال والدته عنه ، وقد صمم الجزء الذى يوضع فيه المولود على شكل مقوس من أسفله ، ثبت بكل من جانبيه الأيمن والأيسر جنب مقوس من أسفله مما يقابل الأرض ، بحيث يمكن من خلاله تحريك المهز بسهولة ، كما أضيف على حافة الجنبين المذكورين جنب بارز الى أعلى ، يأخذ شكلا دائريا مجوفا مما يقابل رأس المولود ورجليه ، ويتصل هذان الجنبان ببعضهما عن طريق قضيب بمنصف الحافة العلوية لكل جنب .

(١) انظر لوحة رقم ( ٣١٦ ) شكل رقم ( ٢/٣٦ ) من هذه الرسالة .

" " " ( ३४ ) " " ( ३५ ) " " " ( ३ )

ومن الملاحظ وجود ثقب بهذا القضيب تتقابل مع ثقب أخرى بحافسة  
الجزء الذى يوضع فيه المولود ، فاذا وضع فيه يتم إدخال قضبان صغيرة فى  
هذه الثقوب ، لتحول دون سقوطه من المهز .

أما المقبض فقد شكل على هيئة كروية ، وثبت بطرفي القضيب الموصل  
بين الجنبيين المذكورين . (١)

---

(١) انظر لوحة رقم ( ٣١٨ ) شكل رقم ( ٣٨ ) من هذه الرسالة .



## الفصل الثالث

# أدوات النطيب والنظافة والزينة

سأتناول فى هذا الفصل تصميم الأدوات الخاصة بالتطيب ، والأدوات المتصلة بالنظافة ، ثم أدوات الزينة ، مستعرضا كافة التطورات التى طرأت على هذه الأدوات خلال العصر العثمانى ، بالمقارنة مع ماكانت عليه قبل ذلك .

### أولا : أدوات التطيب :

من أهم هذه الأدوات المباخر ، والقماقم .

#### (أ) المباخر :

جمع مبخرة وتسمى أيضا مجمرة ، وهى الأداة التى يحرق فيها البخور ليتطيب به ، وقد احتلت هذه الأداة مكانة مرموقة فى العالم الاسلامى ، باعتبارها من أهم وسائل التطيب التى أقبل المسلمون على استخدامها على نطاق واسع لتطيب أنفسهم ، وملابسهم ، ومنشأتهم المعمارية ، وأماكنهم العامة التى يلتقون فيها ، بغرض اشاعة الرائحة الزكية بينهم .<sup>(١)</sup>

ومن هذا المنطلق أولى صناع الأثاث المعدنى العثمانى هذه الأداة جل عنايتهم واهتمامهم ، فظهرت ثرية فى أشكالها ، وأحجامها ، وزخارفها ، وطرق تشكيلها ، وأساليب تنفيذها ، مما أضفى عليها طابعا مميزا أختصت به دون سائر المباخر التى صنعت قبل ذلك ، بما يشهد بمهارتهم والتوفيق الذى حالفهم فى اخراجها بالمظهر اللائق بها .

وهذا الاتجاه الذى ذهب اليه لايمكن الاعتداد به أوالتحويل عليه مالم نلق نظرة موجزة على المبخرة قبل العصر العثمانى ، ثم نتبع بالتفصيل مجمل التطورات التى طرأت عليها فى هذا العصر ، لكي نلمس البون الشاسع بين ماكانت عليه خلال تلك الفترة وماآلت اليه فى العصر العثمانى .

فبالنسبة للمباخر المعدنية الاسلامية يغلب على الظن أن تصميمها خلال القرون الخمسة الأولى كان على شكل حيوانات وطيور<sup>(٢)</sup> ، ولكن منذ القرن

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٦٠٢ - ٦٠٣ .

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٤ ، ٤٤٥ .

الخامس الهجري ( الحادى عشر الميلادى ) ظهرت عدة أنماط من المباخر ؛ الأول ذو بدن دائري يعتمد على عدة أرجل ، ومثبت به مقبض طويل تمسك من خلاله المبخرة (١) ، والثاني يماثل له ولكنه ذو غطاء على شكل قبة (٢) ، والثالث يشبه سابقه ولكن بنصف غطاء ، ويختلف عنه فى عدم وجود المقبض (٣) ، والرابع يماثل سابقه ، ولكنه مغطى بغطاء على شكل قبة . (٤)

ومما يلفت الانتباه أن أغلب المباخر التى يعود تاريخها لما قبل العصر العثمانى كانت مصنوعة من البرونز .

وفيما يتعلق بالمباخر العثمانية فاننى لم أعثر على أنموذجات يرجع تاريخها للقرنين الثامن أو التاسع الهجري ( الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادى ) ، وعليه فلا يمكننا التعرف على الشكل الذى كانت عليه مباخر تلك الفترة المبكرة من تاريخ العثمانيين ، غير أنه يغلب على الظن أنها كانت متأثرة فى تصميمها بالمباخر السلجوقية .

وتتكون المبخرة من البدن ، والغطاء ، والقاعدة ، ومخزن البخور الذى يعد ابتكارا عثمانيا خالصا ، والمقبض . ولكل من هذه الأجزاء وظيفته المنوطة به سواء أكان ذلك فيما يتصل بالحماية ، أو المحافظة على توازن المبخرة ، أو علاقة كل جزء بالآخر ودرجة تأثره به .

وقد لاحظت فى مباخر العصر العثمانى أن لب المشكلة التى واجهت الصناع تكمن فى عمل بدن يمنع تساقط الجمر ، وتغطيته بغطاء يسمح بنفاذ دخان البخور الى الخارج ، ويحول دون تطاير الرماد ، ويساعد على بقاء الجمر مشتعلا ، بالإضافة الى البحث عن قاعدة مثلى من شأنها أن لا تكون سببا

(١) Arther upham pope : op.cit. , p1.1278-B.

(٢) Ibid. , p1.1278-C.

(٣) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٧٠ .

(٤) مانويل جوميث مورينو : الفن الاسلامى فى أسبانيا ، شكل ٣٨٨ ، ترجمة

لطفى عبدالبيدى والسيد محمود عبدالعزيز سالم ، مراجعة جمال محمد محرز ، طبعة ١٩٧٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

فى الاخلال بتوازن المبخرة ، مع الاخذ بعين الاعتبار نواحى الجمال والابداع  
الفنى ، والموائمة بين هذه النواحى والشكل العام فى صورته الكلية .

والحق أن الجهود التي بذلها الصناع العثمانيون في سبيل ذلك حقيقة ماثلة للعيان لا يمكن انكارها أو تجاهلها ، وقد اقتضت منهم وقتنا طويلا من الزمن يزيد على أربعة قرون .

ولتأكيد هذه الحقيقة سوف أتناول بالتحليل المفصل الأجزاء المكونة للمبخرة كلا على حده ، فبالنسبة للبدن - وهو موضع الجمر والبخور - طرأت عليه عدة تطورات مهمة ، ففي أول الأمر كان شكله سداسي الأضلاع ، بحيث توضع على منتصف سطحه زبدية صغيرة ، يوضع بداخلها الجمر والبخور أشنعاء

التيخير . (١)

ومما يعيب على هذا النمط من الأبدان سهولة تعرض الزبدية للاهتزاز والقلب ، مما يترتب على ذلك تساقط الجمر على الأرض ، الأمر الذى يؤدى الى نشوب حريق بالمكان الذى فيه المبخرة ، وخاصة اذا كان مفروشا ، كما يسهل تطاير الرماد من الزبدية .

ولذلك ظهر نمط آخر من أبدان المباحر ، يتخذ شكلا دائريا مضلعا ،  
 ثبت بداخله صحن عميق يوضع فيه الجمر والبخور أثناء التبخير<sup>(٢)</sup> . وعلى  
 الرغم من أن هذا البدن أكثر أمانا من سابقه ، فإنه أيضا لا يخلو من العيوب  
 التي سبق ذكرها في البدن الأول .

ولكي يتلافى الصنّاع هذه العيوب أجروا تغييرا جذريا على البدن ، حيث قاموا فى بداية القرن الحادى عشر الهجري ( السابع عشر الميلادى ) بتشكيل البدن على هيئة نصف كروية ثابتة ، وقد استقروا على هذا الشكل ، وظلت له السيادة المطلقة حتى نهاية العصر العثمانى . ( ٣ )

(١) انظر لوحة رقم ( ٣١٩ ) شكل رقم ( ١/٣٩ ) من هذه الرسالة .

" " " ( 2/29 ) " " ( 32. ) " " " ( 2 )

(٣) انظر اللوحات رقم ( ٣٢١ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٥١ ) .

ولم يقف الصنّاع عند هذا الحد فحسب ، بل أظهرُوا البدن النصف كروي بأشكال مختلفة من أهمها : البدن النصف كروي المضلع (١) ، والمنبّعج (٢) ، كما صممت أبدان بعض المباحّر على شكل أسطوانى (٣) .

وبالنسبة للغطاء فقد اتخذ أشكالاً متعددة ، ظهر أولها في أواخر القرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، حيث صمم على هيئة قبة وتريه ، ويستند هذا النمط من أغطية المباخر على قضبان يتحدد عددها وطريقة وضعها من مبخرة الى أخرى (٤) .

ويبدو أن هذا النمط من المباخر كان يستخدم بالمنشآت المعمارية الدينية ، حيث تعلق فى خطاف معد لهذا الغرض بمكان ما بالمنشأة ، وفى حالة التبخير يتم انزال المبخرة من الخطاف ليتسنى للمجمر أن يضع الجمر والبخور فيها ، ثم يعيد تعليقها ، أو يوضعان فيها وهى معلقة اذا كانت فى مستوى الواقف أمامها .

ونظرا لسهولة تطاير الرماد من البدن ، فقد ظهر طراز آخر من أغطية  
المباخر بدأت بشائره فى أوائل القرن الحادى عشر الهجري ، وتزامن أيضا  
مع ظهور البدن النصف كروي ، حيث عاد الصناع الى نظام تغطية البدن بغطاء  
على شكل قبة مخروطية<sup>(٥)</sup> ، وهو الغطاء الذى ظهر قبل العصر العثمانى ، وقد  
استحسنه الصناع فأبقوا عليه حتى نهاية العصر العثمانى ، مع التنويع فى  
أشكاله ، كالغطاء المضلع<sup>(٦)</sup> ، والغطاء المخروطي<sup>(٧)</sup> ، والغطاء المكون

- (١) انظر لوحة رقم ( ٣٢٥ ) شكل رقم ( ٧ / ٣٩ ) من هذه الرسالة .
- (٢) " " " ( ٣٤١ ) " " ( ٢٣ / ٣٩ ) " " " "
- (٣) " " " ( ٣٢٢ ) " " ( ٤ / ٣٩ ) " " " "
- (٤) انظر اللوحات رقم ( ٣١٩ ، ٣٢٠ ) شكل رقم ( ٣٩ / ١ ) من هذه الرسالة .
- (٥) انظر اللوحات رقم ( ٣٢١ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٤٩ ) شكل رقم ( ٣ / ٣٩ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ) من هذه الرسالة .
- (٦) انظر اللوحات رقم ( ٣٣١ ، ٣٤٨ ، ٣٥٣ ) .
- (٧) انظر لوحة رقم ( ٣٢٣ ) شكل رقم ( ٥ / ٣٩ ) من هذه الرسالة .

من قبة كبيرة يدور حولها عدة قباب أصغر منها (١).

أما المقبض فلدينا نوعان من المقابض ، أحدهما بالبدن ، والآخر بالغطاء ، فالأول يختص بحمل المبخرة ، وقد ورد على عدة أشكال من أهمها : ماهو على هيئة عصا مثبت رأسه في أعلى البدن (٢) ، ومنها ماهو منحني إلى أسفل (٣) ، ومنها ماهو على شكل حرف ( S ) (٤) ، وبعضها على هيئة زهرة سوسن (٥).

وفيما يخص مقبض الغطاء فقد ورد على عدة أشكال - أيضا - منها : ما يأخذ شكل هلال (٦) ، وعلى شكل كمثري (٧) ، أو على هيئة حلقة (٨) ، كما ورد مدبب الرأس (٩) ، وأحيانا يتخذ المقبض شكلا كرويا (١٠) ، وعلى شكل مرود مكحلة (١١) ، أو على هيئة طائر (١٢) ، أو وردة (١٣) ، أو على شكل كأس (١٤) ، أو تاج (١٥).

وفيما يتعلق بمخزن البخور الذي يعد من مبتكرات العصر العثماني فقد أختير موضعه في بعض المباخر أسفل البدن (١٦) ، وفي مباخر أخرى بقاعدة المبخرة (١٧) . وقد ندر وجود مخزن للبخور بالمباخر ، وذلك لأمور من أهمها أن أغلب هذه المباخر توضع في منشآت يرتادها الناس كالمساجد

(١)	انظر اللوحات رقم ( ٣٢٤ ، ٣٢٥ )	شكل رقم ( ٧ ، ٦ / ٣٩ )	من هذه الرسالة .
(٢)	انظر لوحة رقم ( ٣٢١ )	شكل رقم ( ٣ / ٣٩ )	من هذه الرسالة
(٣)	" " " ( ٣٣٤ )	" " ( ١٦ / ٣٩ )	" " "
(٤)	" " " ( ٣٢٩ )	" " ( ١١ / ٣٩ )	" " "
(٥)	" " " ( ٣٢٨ )	" " ( ١٠ / ٣٩ )	" " "
(٦)	" " " ( ٣٣٢ )	" " ( ١٤ / ٣٩ )	" " "
(٧)	" " " ( ٣٤٨ )	" " ( ٣٠ / ٣٩ )	" " "
(٨)	" " " ( ٣٢٠ )	" " ( ٢ / ٣٩ )	" " "
(٩)	" " " ( ٣٢٧ )	" " ( ٩ / ٣٩ )	" " "
(١٠)	" " " ( ٣٣٠ )	" " ( ١٢ / ٣٩ )	" " "
(١١)	" " " ( ٣٤٠ )	" " ( ٣٣ / ٣٩ )	" " "
(١٢)	" " " ( ٣٣٣ )	" " ( ١٥ / ٣٩ )	" " "
(١٣)	" " " ( ٣٤١ )	" " ( ٢٣ / ٣٩ )	" " "
(١٤)	" " " ( ٣٤٥ )	" " ( ٢٧ / ٣٩ )	" " "
(١٥)	" " " ( ٣٥٣ )	" " ( ٣٤ / ٣٩ )	" " "
(١٦)	" " " ( ٣٢٢ )	" " ( ٤ / ٣٩ )	" " "
(١٧)	" " " ( ٣٥٢ )	" " ( ٣٣ / ٣٩ )	" " "

والاضرحة ، مما يجعلها عرضة للنهب أو الكسر اذا تيقن اللصوص أن بها مخزنا به بخور .

أما قاعدة المبخرة فقد تنوعت أشكالها ، وخضع تصميمها لشكل البدن ، ولذلك فإن تأثيرها به كان أكثر من أى جزء آخر من أجزاء المبخرة ، وقد وردت على عدة أشكال ، فبعض المباخر تركز على عدة أرجل<sup>(١)</sup> ، كما تركز على شكل دائري منبعج الى الخارج من أسفله<sup>(٢)</sup> ، وأيضا على شكل شبيه مثلث<sup>(٣)</sup> ، على أن معظم المباخر تتميز بقاعدة على شكل تبسى دائرى صغير<sup>(٤)</sup> .

وخلاصة القول : أن المبخرة العثمانية اتسمت بتصميم فريد يعد طرازا خاصا بالعصر العثماني ، وقد صنعت هذه المباخر من النحاس المطلي بالذهب ، ومن الفضة ، ولم أعثر على مباخر مصنوعه من البرونز .

كما استخدم فى صناعتها عدة طرق كالسبك ، والطرق ، والتوصيل ، وأيضا استخدمت عدة أساليب فى تنفيذ زخارفها مثل الحفر ، والتفريغ ، والنيللو ، والتكفيت ، والترصيع .

وكانت الزخارف الممثلة بها عبارة عن أشكال نباتية وهندسية ، ونادر تمثيلهم للأشكال الحيوانية ، ولم ينفذوا الأشكال الآدمية .

#### (ب) القماقم :

جمع قمقم ، وهو الأداة المعدنية التى يوضع فيها ماء الورد<sup>(٥)</sup> ، ثم يرش به فى المناسبات ، وقد تميزت القماقم بتنوع أشكالها ، واختلاف أحجامها ، والعناية بزخرفتها ، بالإضافة الى تعدد طرق تشكيلها وأساليب تنفيذ زخارفها .

- 
- (١) انظر اللوحات رقم ( ٣١٩ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ ) شكل رقم ٣٩ / ١ / ٤ من هذه الرسالة .
  - (٢) انظر اللوحات رقم ( ٣٢١ ، ٣٢٨ ، ٣٣٤ ، ٣٣٧ ) شكل رقم ٣٩ / ٣ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٩ من هذه الرسالة .
  - (٣) انظر لوحة رقم ( ٣٤٥ ) شكل رقم ( ٢٧ ) من هذه الرسالة .
  - (٤) انظر اللوحات رقم ( ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧ ، ٣٢٥ ، ٣٤٢ ) من هذه الرسالة .
  - (٥) ابراهيم أنيس وآخرون : ن . م . س ، ٧٦٠ / ٢ .

وقد صممت القماقم العثمانية على عدة أشكال ، الأول تتميز قماقمه بقاعدة دائرية ، وبدن كروي ، ورقبة دائرية طويلة ، وغطاء على هيئة قبة ، ولدينا من هذا التصميم عدة أنموذجات نستطيع التمييز بينها من خلال بعض الإضافات فى بعض الأجزاء .

فالأنموذج الأول ذو قاعدة دائرية منبعجة الى الخارج ، ورقبته واسعة ، وغطاء الفوهة أكثر عمقا<sup>(١)</sup> ، والثانى يماثل الأول ولكن رقبته ضيقة ، ولذلك أحدث الصانع بأسفلها انبعاج ، ليساعد على عدم انزلاق القمقم من اليد ، وخاصة اذا كان معبأ ، كما يبدو الغطاء أقل عمقا من سابقه<sup>(٢)</sup> .

والأنموذج الثالث يماثل الأول ولكن قاعدته غير منبعجة ، كما تم تضليع بدنه رأسيا<sup>(٣)</sup> .

والرابع يماثل الأنموذج الثانى ولكن يختلف عنه فى أن قاعدته تماثل قاعدة الأنموذج الثالث ، أما رقبته فتمتاز بطولها<sup>(٤)</sup> .

والأنموذج الخامس تشبه قاعدته قاعدة الأنموذج الأول ، ورقبته تماثل رقبة الأنموذج الرابع ، ويختلف عن الأنموذجات السابقه فى أن فوهته غير مفتوحة كلها ، حيث اقتصر الصانع على ايجاد ثقوب بها ، كما أن بدنه متدرج فى الانبعاج<sup>(٥)</sup> .

وقد عرف هذا الشكل قبل العصر العثمانى ، ومن أمثلة ذلك قمقم من الفضة يرجع تاريخه للقرن الخامس الهجري ( الحادى عشر الميلادى ) ، وهو ضمن موجودات مجموعة هرارى المحفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة<sup>(٦)</sup> .

أما بالمواد غير المعدنية فقد عرف هذا التصميم منذ فترة مبكرة

---

(١)	انظر لوحة رقم ( ٣٥٥ )	شكل رقم ( ٢/٤٠ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " ( ٣٥٦ )	" " ( ٣/٤٠ )	" " "
(٣)	" " " ( ٣٧٠ )	" " ( ١٧/٤٠ )	" " "
(٤)	" " " ( ٣٦٩ )	" " ( ١٦/٤٠ )	" " "
(٥)	" " " ( ٣٦٨ )	" " ( ١٥/٤٠ )	" " "

(٦) Ülker Erginsoy : A. E. R. 59.



أيضا ، وذلك كما يتضح بقنينة زجاجية من ايران يرجع تاريخها فيما بين القرنين الرابع والخامس الهجري ( العاشر والحادي عشر الميلادي ) (١) ، ثم بقنينة أخرى من صناعة مصر يرجع تاريخها للقرن السادس الهجري ( الثاني عشر الميلادي ) ، محفوظة في متحف برلين (٢) .

وفيما يتعلق بالشكل الثاني من أشكال القماقم العثمانية فتتميز قماقمه ببدن كمثري الشكل ، ولدينا أيضا من هذا الشكل عدة أنموذجات ، الأول قاعدته دائرية رأسية الوضع ، وبدنه كمثري الشكل ، شديد الانبعاج من أسفله ، ورقبته على هيئة شجرة سرو ، ويفصلها عن البدن انبعاج كروي الشكل ، أما الفوهة فضيقة (٣) .

والأنموذج الثاني ذو قاعدة على شكل وردة ، وبدن كمثري متناسق ، ورقبه ضيقه معكوفة من أعلاها ، لُحْمَ بأسفلها فرع نباتي ينحدر على البدن وينتهى بوريقات ، ووريدات ، وبعض أنواع الفواكه ، أما الفوهة فشكّلت على هيئة رأس شعبان (٤) .

والأنموذج الثالث بدون قاعدة ، لأن البدن يستند على قعر البدن ، الذي يأخذ شكلا دائريا (٥) .

أما الأنموذج الرابع فان بدنه كمثري الشكل ، وله قاعدة دائرية ، ولكن رقبته وغطاءه تماثلان قبة وغطاء الأنموذج الأول من الشكل الأول من أشكال القماقم العثمانية (٦) .

(١) وحدة الفن الاسلامي : لوحة ١٤٢ ، اصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية ، الرياض ، بمناسبة معرض الفن الاسلامي الذي أقيم في عام ١٤٠٥ هـ .

(٢) زكي محمد حسن : أطلس ، شكل ٧٣٩ .

(٣) انظر لوحة رقم ( ٣٥٤ ) شكل رقم ( ١/٤٠ ) من هذه الرسالة .

(٤) انظر اللوحات رقم ( ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ) شكل رقم ( ٤/٤٠ - ١٠ ) .

(٥) انظر لوحة رقم ( ٣٥٩ ) شكل رقم ( ٦/٤٠ ) من هذه الرسالة .

(٦) " " " ( ٣٦٥ ) " " " ( ١٢/٤٠ ) " " " .

وبالنسبة للشكل الثالث فهو ذو بدن على شكل حبة شوم ، يرتكز على قاعدة مشكلة على هيئة وريقات نباتية، وبالنسبة للرقبة فتأخذ شكل جذع الحبة ، أما الشكل الرابع فلدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة دائرية تشبه الغطاء ، وبدن نصف كروي ، ورقبة على هيئة قبة مسلوقة ، بحيث تتسع من أسفلها ثم تضيق بالتدرج ، لتتخلل أعلاها عدة نتوءات ، أما الغطاء فهو على شكل قبة (٢) .

أما الأنموذج الآخر فله قاعدة دائرية على هيئة صحن ، يتوسطه شكل مربع على سطحه أرجل معكوفة ، تنتهى عند شكل دائري يرتكز عليه بدن القمقم ، الذى شكل كبدن الأنموذج السابق ، أما الرقبة فتماثل رقبة الأنموذج السابق أيضا ، ولكن لا تتخللها انبعاجات ، كما شكّل غطاء الفوهة على هيئة ثمرة (٣) .

وأخلص الى القول : بأن الأشكال الثلاثة الأخيرة تعد من مبتكرات العصر العثماني ، مما يدل على خصوبة خيال صناع هذا العصر ، وحبهم للابتكار .

#### ثانيا : أدوات النظافة :

وتتمثل بصفة أساسية فى الأباريق ، والطاسات ، والطسوت ، والصبانات .

#### (أ) الأباريق :

جمع ابريق ، من الكلمة الفارسية ( آبريز ) أى يصب الماء (٤) ، ويتكون الابريق من القاعدة ، والبدن ، والرقبة ، والغطاء ، والمقبض ، والبزبوز ( الصنبور ) ، كما أن لأغلب الأباريق طسوتا تماثل الابريق من معدنه وزخرفته ، وتعرف هذه الطسوت عند الأتراك باسم ( Leğin ) (٥) .

- |     |               |                    |         |           |                  |
|-----|---------------|--------------------|---------|-----------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم | ( ٣٦٤ )            | شكل رقم | ( ١١/٤٠ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | "             | ( ٣٦٦ )            | "       | ( ١٣/٤٠ ) | "                |
| (٣) | "             | ( ٣٦٧ )            | "       | ( ١٤/٤٠ ) | "                |
| (٤) | أدى شير :     | ن . م . س . ص ٦٠ . |         |           |                  |

وقد وردت الأبريق العثمانية على ثلاثة أشكال ، الأول كمثري الشكل ، وكان أكثر الاشكال استخداما فى العصر العثمانى ، والثانى كروي الشكل ، والثالث نصف كروي .

فبالنسبة للأبريق الكمثرية الشكل فلدينا منها عدة أنموذجات ، أولها ذو قاعدة دائرية ، حوافها تبرز أفقيا مشكلة بروزا واضحا عن سمتها ، والرقبة منبعجة من منتصفها ، ومقبض الأبريق على شكل علامة الاستفهام ، والغطاء على هيئة قبة سطحها دائري ، أما المقبض فهو على شكل وردة ، والبزبوز تم لحمه بمنتصف الجانب الأمامي من البدن رأسيا ، ثم يميل أفقيا مع تسنين فوهته من أعلاها (١) .

والثاني يشبه الأول ، ولكن قاعدته دائرية رأسيا ، وفوهة البزبوز منبعجة ، ومقبض الأبريق على شكل رقم (٦) ، وكان هذا الأنموذج أكثر أنموذجات هذا الشكل استخداما فى العصر العثمانى (٢) .

والثالث يماثل الثانى ، ولكن بدنه مضلع تضليعا رأسيا مائلا ، وغطاءه مضلع رأسيا ، ومقبض الغطاء على هيئة زهرة سوسن ، كما تتسع فوهته ، أما قاعدته فهي دائرية منبعجة (٣) .

والأنموذج الرابع يشبه سابقه ، ولكن قاعدته تماثل قاعدة الأنموذج الأول ، اضافة الى تشابه بزبوزيهما ، ولكنه لحم من أسفله بشكل أفقي مائل ، ثم حني رأسيا الى أعلى ، فأفقي ممائلى الفوهة (٤) والأنموذج الخامس يماثل سابقه ، ولكن بزبوزه مبروم ، وفوهته على شكل رأس عنقاء (٥) .

والسادس يشبه الثالث ، ويبدو وجه الاختلاف بينهما فى كون قاعدته

(١)	انظر لولحة رقم ( ٣٧١ )	شكل رقم ( ١/٤١ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " ( ٣٧٣ )	" " ( ٣/٤١ )	" " "
(٣)	" " " ( ٣٧٦ )	" " ( ٦/٤١ )	" " "
(٤)	" " " ( ٣٨٩ )	" " ( ١٩/٤١ )	" " "
(٥)	" " " ( ٣٨٢ )	" " ( ١٢/٤١ )	" " "

صغيرة ، ومقبضه على شكل رقم (٢) (١) .

والسابع يشبه سابقه ولكن غطاءه على شكل القلنسوة التي يلبسها  
العساكر العثمانيون ، وفوهته دائرية مسننة (٢) .

والأنموذج الثامن يماثل السابع ، ولكنه يتميز بوجود غطاء لفوهة  
البرزوز مربوط فى سلسلة طرفها الآخر مربوط بمقبض الغطاء (٣) .

والتاسع رقبته قصيرة تتخللها ثلاثة انبعاجات متتالية ، وهو بدون  
غطاء ، أما مقبض الابريق فعلى شكل علامة استفهام ، وقاعدته دائرية متدرجة ،  
وينفرد عن بقية الأباريق العثمانية بوجود مقبض فى أعلى البدن ، يعلق  
الابريق من خلالها حال الانتهاء من الغسل (٤) .

والأنموذج العاشر ذو قاعدة على شكل قبة ، وبدن جانباه الايمن  
والأيسر واسعان ، والآمامي والخلفي ضيقان ، أما البرزوز ففوهته على شكل  
رأس شعبان فاغرا فاه وقد التقط شيئا ما فى فمه ، والرقبة منبعجة من  
أسفلها ، وغطاؤه على شكل قبة ضحلة . ، أما مقبض الابريق فهو على شكل علامة  
استفهام تم تغليج سطحه الى أسفل بما يشبه الميزاب (٥) .

والأنموذج الحادي عشر قاعدته على شكل قبة ضحلة ، وصنوره على شكل  
شعبان فاغرا فاه ، وينفرد هذا الأنموذج عن بقية الأباريق العثمانية بوجود  
مقبض ثابت بالابريق ، يستخدم للمسك به أثناء صب الماء ، أما الثانى  
فمتحرك ، حيث ركب بموضعين متقابلين بحافة الرقبة ، ويستخدم هذا المقبض  
لحمل الابريق بعد تعبثته بالماء (٦) .

(١)	انظر لوحة رقم	( ٣٨٤ )	شكل رقم	( ١٤/٤١ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	( ٣٧٥ )	" "	( ٥/٤١ )	" " "
(٣)	" " "	( ٣٩٠ )	" "	( ٢٠/٤١ )	" " "
(٤)	" " "	( ٣٧٨ )	" "	( ٨/٤١ )	" " "
(٥)	" " "	( ٣٧٢ )	" "	( ٢/٤١ )	" " "
(٦)	" " "	( ٣٩٢ )	" "	( ٢٢/٤١ )	" " "

أما الأنموذج الثانى عشر فهو بدون قاعدة ، حيث يستند البدن مباشرة على قعره ، كما أن رقبته قصيرة ، وغطاءه على شكل قبة ، يتوسطها مقبض مشكل على هيئة وردة ، أما مقبض الابريق فيشبه الى حد ما علامة الاستفهام ، وبزبوزه يماثل بزبوز الأنموذج الثالث ، ولكنه أطول منه . (١)

والأنموذج الثالث عشر يماثل سابقه ، ولكن بزبوزه على شكل شعبان (٢) .

وفيما يتعلق بالشكل الثانى من أشكال الأباريق العثمانية ذى البدن الكروي فيتميز بقاعدة دائرية كبيرة ، حوافها السفلية تمتد أفقيا كثيرا حتى تبرز عن سمت القاعدة ، كما أن رقبته واسعة وطويلة ، وغطاءها على شكل قبة ضحلة ، يتوسط سطحها مصبع كمشري الشكل ، أما مقبض الابريق فقد شكل على هيئة علامة الاستفهام ، ورأس البزبوز على هيئة وردة مشرشرة (٣) .

أما الشكل الثالث من أشكال الأباريق العثمانية ذى البدن نصف الكروي ، فله قاعدة دائرية منبعجة ، ورقبة تتسع من أسفلها ، ثم تضيق بالتدريج حتى الفوهة ، والغطاء على شكل قبة يتوسط سطحها فرعان نباتيان ينتهى كل منهما بوردة ، ومقبض الابريق على شكل علامة الاستفهام ، حيسث ينتهى رأساه بشكل وردة ، أما البزبوز فقد لحم بالرقبة بخلاف ماجرت عليه العادة فى الشكلين السابقين ، ويأخذ هذا البزبوز شكل منقار نسر مفتوح من أعلاه ، وله غطاء يتم فتحه بواسطة أداة على شكل ديك يضغط عليها . (٤)

وبالنسبة لطسوت الأباريق فلدينا منها نوعان ، أحدهما مخصص للأباريق ذات القاعدة ، والآخر للأباريق التى تستند على قعر البدن مباشرة ، فطسوت النوع الأول وردت على عدة أشكال ، الأول عبارة عن بدن دائري منبعج ، وحافة تمتد أفقيا حتى تبرز كثيرا عن سمت القاعدة (٥) ، والثانى قاعدته

(١)	انظر لوحة رقم	( ٣٧٩ )	شكل رقم	( ٩/٤١ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	( ٣٨٦ )	" "	( ١٦/٤١ )	" " "
(٣)	" "	( ٣٨١ )	" "	( ١١/٤١ )	" " "
(٤)	" "	( ٣٩٣ )	" "	( ٢٣/٤١ )	" " "
(٥)	" "	( ٣٨٤ )	" "	( ١٤/٤١ )	" " "

تماثل قاعدة شمعدانات المرحلة الأولى ، وعلى هذه القاعدة مايشبه الطاسة (١) ،  
والثالث يماثل القدر غير العميق (٢) .

أما طسوت النوع الثانى فقد وردت على شكل صحن (٣) .

#### (ب) الطاسات :

جمع طاسة ، وقد وردت الطاسة العثمانية على خمسة أشكال ، الاول  
لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة دائرية بارزة ، وبدن نصف كروي  
منبجج الى الخارج ، وحافة معكوفة قليلا الى الخارج ، لتساعد على عدم  
انزلاق الطاسة من يد حاملها (٤) ، والآخر لا يختلف كثيرا عن سابقه ، ولكن  
القاعدة أقل بروزا ، كما لم تعكف الحافة (٥) .

والشكل الثانى من أشكال الطاسات العثمانية لدينا منه أنموذجان  
أيضا ، الأول ذو قاعدة دائرية بارزة كثيرا ، وبدن منبجج من أسفله ويضيق  
من أعلاه مما يلى الفوهة (٦) ، والآخر يماثل سابقه ، ولكن القاعدة منبججة  
قليلا الى الخارج (٧) .

والشكل الثالث ذو قاعدة دائرية تبرز قليلا ، وبدن يضيق من أسفله ،  
ويتسع تدريجيا حتى الفوهة التى تميل قليلا الى الخارج (٨) .

أما الشكل الرابع فيماثل الثالث ، ولكن بدون قاعدة ، حيث تستند  
الطاسة مباشرة على قعرها الدائري الشكل (٩) .

- 
- |     |                  |                     |         |            |                  |
|-----|------------------|---------------------|---------|------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم    | ( ٣٧٦ )             | شكل رقم | ( ٦/٤١ )   | من هذه الرسالة . |
| (٢) | انظر اللوحات رقم | ( ٣٧٤ ، ٣٨٠ ، ٣٨٩ ) |         |            |                  |
| (٣) | انظر اللوحات رقم | ( ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ) |         |            |                  |
| (٤) | انظر لوحة رقم    | ( ٣٩٤ )             | شكل رقم | ( ١/٤٢ )   | من هذه الرسالة . |
| (٥) | " " "            | ( ٣٩٥ )             | " "     | ( ٢/٤٢ )   | " " "            |
| (٦) | " " "            | ( ٤٠١ )             | " "     | ( ٨/٤٢ )   | " " "            |
| (٧) | " " "            | ( ٣٩٨ )             | " "     | ( ٥/٤٢ )   | " " "            |
| (٨) | انظر اللوحات رقم | ( ٣٩٦ ، ٣٩٩ )       | شكل رقم | ( ٦،٣/٤٢ ) | من هذه الرسالة . |
| (٩) | انظر لوحة رقم    | ( ٣٩٧ )             | شكل رقم | ( ٤/٤٢ )   | من هذه الرسالة   |



ثالثا : أدوات الزينة :

ومن أهمها التعليقات ، والمزهريات .

(أ) التعليقات :

جمع تعليقة ، وتسمى دلالية ، وهى أداة معدنية تعلق بمنتصف السقف ، وقد أقبل العثمانيون على تزيين عماثرهم بهذا النوع من الأعمال ، ولذلك انعكس هذا الاهتمام على تشكيلها على أشكال مختلفة من أهمها : تشكيل التعليقة على هيئة بيضاوية (١) ، وكان هذا الشكل أكثر استخداما من غيره ، كما وردت على شكل زهرة السوسن (٢) .

وصممت التعليقة أيضا على شكل مزهرية بدنها مكعب (٣) ، وعلى هيئة قبة (٤) ، كما وردت على شكل ورقة ثلاثية الفصوص (٥) .

(ب) المزهريات :

ومفردها مزهرية ، وهى الوعاء الذى توضع بداخله الزهور ، وتتميز المزهريّة بقاعدة دائرية بارزة ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة قصيرة ضيقة ، وفوهة واسعة (٦) .

(١) انظر اللوحات رقم ( ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ) شكل رقم (١/٤٥) من هذه الرسالة .

(٢)	انظر لوحة رقم	( ٤٠٩ )	شكل رقم	( ١/٤٥ )	من هذه الرسالة .
(٣)	" "	( ٤١٠ )	" "	( ٢/٤٥ )	" "
(٤)	" "	( ٤١١ )	" "	( ٣/٤٥ )	" "
(٥)	" "	( ٤١٢ )	" "	( ٤/٤٥ )	" "
(٦)	" "	( ٤١٦ )	" "	( ٤٦ )	" "



الباب الثالث

الكتاب <sup>بسم</sup> الحامد

## الفصل الأول

عرض ثابري على النقوش الكتابية

نفذ بالأوانى والأدوات المعدنية مجموعة كبيرة من النقوش الكتابية  
 أمكن تقسيمها الى نوعين ، نصوص ، وتوقيعات ، وفيما يلى عرض لهذه النقوش  
 مرتبة تاريخيا مع بيان مواضعها بالأثاث ، ولغتها ، ونوع الخط الذى كتبت به ،  
 وعدد أسطر كل نقش ، وتاريخه ، وموضوعه ، وأسلوب تنفيذه ، وتفريغه ،  
 ونصه ، مع ترجمة ماكتب من هذه النقوش بلغة غير عربية .

### أولا : النصوص :

#### نقش رقم

( ١ )

- موقعه : بجوانب قدر نحاسي مكفت بالفضة ، محفوظ فى متحف الهرميتاج  
 بلننغراد (١) لوحة رقم ( ١ ) .  
 لغته : عربية .  
 خطه : ثلاث .  
 عدد أسطره : فى شريطين بكل منهما سطرا واحدا مركبا .  
 تاريخه : ٨٢٤ - ٨٥٥ هـ / ١٤٢١ - ١٤٥١ م .  
 موضوعه : تسجيلي .  
 أسلوب تنفيذه : تكفيت .  
 تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٤٧ ) من هذه الرسالة .  
 نصه :

(١)..... (٢)

(٢) أوحد ملوك الزمان

(١) Yanni petsopoulos And others : op.cit., p. 37., p1.14.

(٢) مما يؤسف له أن هذه التحفة صورت من جانب واحد ، وأدى ذلك الى عدم  
 الاطلاع على الكلمات الأولى من النقش الممثل بها ، ولكن الناشر أشار  
 الى أن اسم السلطان مراد الثانى مسجل فى الموضع غير الظاهر فى  
 الصورة .

نقش رقم

( ٢ )

موضعه : على سطح قاعدة شمعداني المحراب بجامع السلطان محمد  
الفتاح في حي فاتح بمدينة استانبول<sup>(١)</sup> ، لوحة رقم (١٩٨)

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : في ثلاثة أشرطة ، بكل شريط سطرا واحدا .

تاريخه : ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٧ - ١٤٨١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٤٨ ) من هذه الرسالة

نصه :

(١) وقفه السلطان الأعظم .

(٢) الخاقان المعظم المؤيد .

(٣) بنصر الله الغازي في سبيل الله .

نقش رقم

( ٣ )

موضعه : بجوانب الشمعدان السابق .

(١) يتوسط هذا الجامع المبارك مجموعة كثيرة من المنشآت التي أمر  
ببنائها السلطان محمد الفاتح رحمه الله ، وتتمثل هذه المنشآت في  
ست عشرة مدرسة ، ومطعم واحد ودارا للشفاء ( بيمارستان ) ، وخانا ،  
وحمامات ، وعدة أضرحة ، وقد بني الجامع فيما بين عامي ٨٦٧ - ٨٧٥ هـ  
/ ١٤٦٧ - ١٤٧٠ م ، على يد المعمار سنان ، وبمرور الزمن أجريت  
عليه عدة ترميمات .

\* Tahsin öz : Istanbul Gamileri, G.1, SS.56-58 ,  
İkinci Baskı, 1987, Türk Tarih Kürümü Basımevi,  
Ankara.

\* أوقطاي اصلانبا : ن . م . س ، ص ١٨٦ - ١٨٩ .

- لغة : عربية .
- خط : ثلث .
- عدد أسطره : سطر دائري واحد .
- تاريخه : ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٧ - ١٤٨١ م .
- موضوعه : دعائي .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٤٩ ) من هذه الرسالة .
- نصه :
- أعز الله السلطان ابن السلطان أبو الفتح سلطان محمد مراد  
خان لمسجده الجامع في قسطنطينه (.....) (١).

نقش رقم

( ٤ )

- موضوعه : بجوانب شريا مضلعة من الفضة كانت بجامع السلطان محمد  
الفتاح ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية في  
مدينة استانبول (٢)، لوحة رقم ( ٢٦٤ ) .
- لغة : عربية .
- خط : ثلث .
- عدد أسطره : وزعت الكتابة في اثني عشر شريطا بجوانب الشريا الستة ،  
بمعدل شريطين بكل جنب ، أحدهما علوي ، والآخر سفلي .
- تاريخه : ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٢ - ١٤٨١ م .
- موضوعه : آية رقم ( ٣٥ ) من سورة النور

---

(١) مابين القوسين مضموسة أغلب حروفه .

\* T. Esnaf : op.cit., p1s. 1-3.

\* Istanbul : op.cit., p1. 12.

اسلوب تنفيذه : حفر بارز .

تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٥٠ ) من هذه الرسالة .

نصه :

الأشرطة العلوية :

(١) بسم الله الرحمن الرحيم .

(٢) الله نور السموات

(٣) والأرض مثل

(٤) نوره كمشكاة

(٥) فيها مصباح المصباح

(٦) فى زجاجة الزجاج

الأشرطة السفلية :

(٧) كأنها كوكب درى يوقد من

(٨) شجرة مباركة زيتونه لا شرقية ولا

(٩) غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم

(١٠) تمسه نار نور على نور يهدى

(١١) الله لنوره من يشاء ويضرب الله

(١٢) الأمثال للناس والله بكل شىء عليم

نقش رقم

( ٥ )

موضعه : بجوانب شريا نحاسية كانت بجامع السلطان بايزيد الثانى ،

ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة

استانبول<sup>(١)</sup> ، لوحة رقم ( ٢٦٥ ) .

لغته : عربية وفارسية .

خطه : ثلث .

\* T . Esnaf: op.cit. , p1s.4-5.

\* Yanni petsopoulos : op.cit. , p1. 20.

عدد أسطره : وزعت الكتابة في اثني عشر شريطا بجوانب الشريا الستة ،  
بمعدل شريطين بكل جنب ، أحدهما علوي ، والآخر سفلي .

تاريخه : ٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م .

موضوعه : قصيدة شعرية في المدح .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٥٩ ) من هذه الرسالة

نصه :

#### الأشرطة العلوية

(١) دام لك العز والبقاء

(٢) مادامت الأرض والسماء

(٣) دوستانت شادگرد (١)

(٤) دشمنانت سرنكون

(٥) دولتت باداخسته

(٦) حق تعالى رهنمون

#### الأشرطة السفلية :

(١) دشمنت مردود ومقهور العالم

(٢) دوستی (٢) مقبول وممدوح جهان

(٣) آفتاب آسمان سلطنت

(٤) عالمی یعنی جهانی معرفت

(٥) بادشاه وپاك (٣) ذات (٤) وپاك بين (٥)

(٦) ظل حق سلطان بايزيد باك دين .

(١) قراءتها ازباف ( شادگرد ) والصحيح ما أثبتناه .

(٢) " " " ( دوست ) " " " (٢)

(٣) " " " ( باك ) " " " (٣)

(٤) " " " ( ذات ) " " " (٤)

(٥) " " " ( وبين ) " " " (٥)

ترجمته :

الأشرطة العلوية :

- (١) دام لك العز والبقاء
- (٢) مادامت الأرض والسماء
- (٣) احباؤك يعتزون •
- (٤) وأعداؤك يسقطون •
- (٥) دولتك قوية ومرتفعة •
- (٦) والله الهادى •

الأشرطة السفلية :

- (١) عدوك مردود ومقهور من السلاطين
- (٢) صديقك مقبول وممدوح العالم •
- (٣) شمس سماء السلطنة •
- (٤) عالم من المعنى ودنيا من المعرفة
- (٥) الملك الطاهر ذاته والصائبة نظرتة •
- (٦) ظل الله سلطان بايزيد صاحب الدين الطاهر •

نقش رقم

( ٦ )

موقعه : بجوانب زبدية نحاسية محفوظة فى متحف قسم الحضارة والنظم

الاسلامية بجامعة أم القرى ، لوحة رقم ( ١٣٢ ) •

لغته : عربية

خطه : نسخ •

عدد أسطره : ثلاثة كل واحد منها داخل شريط مستطيل •

تاريخه : القرن العاشر الهجرى ( السادس عشر الميلادى ) •

موضوعه : اهداء •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٥٢ ) من هذه الرسالة •



نصه :

- (١) هدية من مصر
- (٢) نصر من الله .
- (٣) الحياء من الايمان .

نقش رقم

( ٧ )

موضعه : بجوانب قدر نحاسى محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ،

لوحة رقم ( ٢ ) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ

عدد اسطره : سطران رأسيان متباعدان .

تاريخه : القرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) .

موضوعه : توقيع للصانع على عمله .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٥٣ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) مما عمل برسم المعلم ابراهيم ولد .

(٢) المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى .

نقش رقم

( ٨ )

موضعه : بالجزء الأوسط من ثريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن

الاسلامى بالقاهرة (١)، لوحة رقم ( ٢٧٠ ) .

لغته : عربية

---

\* Gaston Wiet : op.cit. , p.29.

- خطه : نسخ  
عدد أسطره : سطر واحد  
تاريخه : القرن العاشر الهجرى ( السادس عشر الميلادى )  
موضوعه : وقف  
اسلوب تنفيذه : حفر بارز  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٥٤ ) من هذه الرسالة  
نصه :  
(١) مما أوقف ذى الشربة المعلم ناصر الدين  
(٢) النحاس فى مقام سيدى أبوالعباس أحمد  
(٣) البدوى أبواللثامين نفعا لله به

نقش رقم

( ٩ )

- موضوعه : بقاعدة ثريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن الاسلامى  
بالقاهرة<sup>(١)</sup>، لوحة رقم ( ٢٧٢ )  
لغته : عربية  
خطه : نسخ  
عدد أسطره : سطر واحد  
تاريخه : القرن العاشر الهجرى ( السادس عشر الميلادى )  
موضوعه : توقيع للصانع على عمله  
اسلوب تنفيذه : حفر غائر

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٥٥ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) عمل الحاج محمود الضراب فى النحاس يعرف بالسفيانى

### نقش رقم

( ١٠ )

موضعه : على سطح قاعدة شمعداني سليمان الوزير المحفوظين بمكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة (١)، لوحة رقم ( ١٩٩ )

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر دائري واحد

تاريخه : ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٥٦ ) من هذه الرسالة .

نصه :

( الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة (٢) فيها مصباح (٣)،  
جاعل الشمس ضياء والقمر نورا (٤) وفالق الأصباح (٥)، وأرسل  
الينا رسولا بشيرا ورحمة من الله وسراجا منيرا (٦)، وقف  
هذا الشمعدان بالمدينة السنية والحضرة الشريفة النبوية،

(١) محمد هزاع الشهرى : (المسجد النبوى فى العصر العثمانى) ، المجلد  
الاول، ص ٣٩٨، رسالة دكتوراه قدمت لقسم الدراسات العليا فى  
التاريخ والحضارة ، بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم  
القرى فى عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

(٢) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .

(٣) جزء من آية رقم ( ٣٥ ) من سورة النور .

(٤) جزء من آية رقم ( ٥ ) من سورة يونس .

(٥) جزء من آية رقم ( ٩٦ ) من سورة الانعام .

(٦) مقتبس من آية رقم (٤٦، ٤٥) من سورة الاحزاب .

وجعل مستقره روضة سيد الأنام ومصباح الظلام عليه من الله  
 الصلاة والسلام راجيا العفو من (١) الملك القدير سليمان  
 الوزير بتاريخ أول الجماديين سنة سبع وأربعين وتسعمائة من  
 هجرته (٢) نبوته (٣) .

## نقش رقم

( ١١ )

موضوعه : على سطح قاعدة شمعدان نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي  
 بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٢٠٠ ) .  
 لغته : عربية .  
 خطه : ثلث .  
 عدد أسطوره : سطر دائري واحد .  
 تاريخه : ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م .  
 موضوعه : وقف .  
 اسلوب تنفيذه : حفر غائر .  
 تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٥٧ ) من هذه الرسالة .  
 نصه :

( الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة (٤) فيها مصباح (٥) ،  
 جاعل الشمس ضياء والقمر نورا (٦) وفالق الأصباح (٧) ، وقف  
 هذا الشمعدان راجيا من الله الغفران الوزير سليمان ، وجعل  
 مستقره بالجامع الذي بناه بمصر القاهرة بالقرب من مرقد

- 
- (١) سقطت كلمة ( من ) عند الشهرى .
  - (٢) صححها الشهرى ( هجرة ) .
  - (٣) وردت هكذا والصحيح ( نبيه ) .
  - (٤) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .
  - (٥) جزء من آية رقم ( ٣٥ ) من سورة النور .
  - (٦) جزء من آية رقم ( ٥ ) من سورة يونس .
  - (٧) جزء من آية رقم ( ٩٦ ) من سورة الانعام .

( ۱۲ )

- (١) بلغت المراد بأوفر جود
- (٢) سرور تجلى بابهي سعود
- (٣) أراح القلوب أنار الوجود
- (٤) فطيبى وقرى عيون الأمانى

( ۱۲ )

موضوعه : بظاهر كيشة من الفضة مرصعة بالأحجار الكريمة (٢)، لوحة  
رقم ( ١٦٦ ) •  
لغته : عربية •  
نطه : ثلث •

Yanni petsopoulos And others : op.cit. , p1.23. (1)

(۲) سقطت هذه الكلمة في الكوفى .

“ “ “ “ “ (३)

- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ٩٨٥ هـ / ١٥٧٧ - ١٥٧٨ م .
- موضوعه : البسمة وآية قرآنية كريمة وتاريخ الصنع .
- أسلوب تنفيذه : نيللو .
- تفريغته : أنظر شكل رقم ( ٥٩ ) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم .
- (٢) ومن الماء كل شئ حي (١)
- (٣) ٩٨٥ .

#### نقش رقم

- موضوعه : بदन مبخرة فضية كانت فى تربة السلطان محمد الثالث ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول (٢) ،
- لوحة رقم ( ٣٢٦ ) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلث .
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٠٠٣ - ١٠١٢ هـ / ١٥٩٥ - ١٦٠٣ م .
- موضوعه : تسجيلي .
- اسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغته : أنظر شكل رقم ( ٦٠ ) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) سلطان محمد خان .

---

(١) مقتبس من آية رقم ( ٣٠ ) من سورة الانبياء .

(٢) \* Yanni petsopoulos And others : op. cit., p1.49.

\* Istanbul : op.cit., p1.26.

نقش رقم

( ١٥ )

موضعه : ببدن قنديل من الفضة كان فى تربة أبى أيوب الأنصارى ،  
ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة  
استانبول (١)، لوحة رقم ( ٢٨٩ ) .

- لغته : عربية .
- خطه : ثلث .
- عدد أسطره : تسعة .
- تاريخه : ١٠٢٧ هـ / ١٦١٨ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦١ ) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) السلطان ابن السلطان .
- (٢) السلطان عثمان خان .
- (٣) وقف حضرت سلطان عثمان .
- (٤) حضرت أيوب أنصارى .
- (٥) عليه رحمة البارى .
- (٦) ١٠٢٧
- (٧) سنه
- (٨) ٩٥٠
- (٩) درهم .

نقش رقم

( ١٦ )

موضعه : بقاعدة مبخرة نحاسية كانت فى تربة السلطان أحمد الاول،

ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الإسلامية بمدينة

إستانبول . (١) لوحة رقم ( ٣٢٢ ) .

- لغته : تركية .
- خطه : ثلث
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٠٢٧ هـ / ١٦١٨ م .
- موضوعه : وقف
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٢ ) من هذه الرسالة .
- نصه : دار السعادة اغاسى حاجى مصطفى ١٠٢٧ سنة .
- ترجمته : اغادار السعادة الحاج مصطفى سنة ١٠٢٧ .

#### نقش رقم

( ١٧ )

موضوعه : بالحافه السفلية من غطاء مبخرة فضية كانت فى تربية  
السلطان أحمد الأول ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية  
الإسلامية فى مدينة إستانبول (٢) ، لوحة رقم ( ٣٢٣ ) .

- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : سطر دائرى واحد .
- تاريخه : ١٠٣٣ هـ / ١٦٢٤ م .
- موضوعه : وقف .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٣ ) من هذه الرسالة .

---

\* Istanbul : op.cit., p1.254.

(١)

\* Metin Sozen : op.cit., p1.119.

\* Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.53.

(٢)

\* Istanbul : op.cit., p1.257.



نصه :

- (١) سلطان عثمان طايى (١) حوا قارين .  
(٢) حواقادين نورى (٢) السلطان عثمان ١٠٣٣ سنه .

ترجمته :

- (١) السيدة حوا مربية السلطان عثمان .  
(٢) " " " " " سنة ١٠٣٣ .

نقش رقىم

( ١٨ )

موضعه : بحواف صحن وبغطائه ، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى  
بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٨ ) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ وثلى .

عدد أسطوره : بحواف الصحن سطر دائرى واحد مسوزع على خمس مناطق ،  
وبمنتصف القعر ، وحول مقبض الغطاء سطر دائرى واحد ،  
وبجانب الغطاء سطران

تاريخه : غرة سنة ١٠٤٢ هـ ١٦٣٢ م

موضوعه : تملك .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٤ ) من هذه الرساله .

نصه :

(بحواف الصحن : ( خاصة الشيخ (٣) ابوالفرج ) قاضى القضاة  
الحسرة اليمانية ) ، (شيخ القبيلة العمرية) (ومالك ،  
السيف والقلم والعلم ) ، (والعلم دام فضله غر تسنة (٤) ١٠٤٢) .

---

(١) وردت هكذا ، وقراها جيمس الان ( دايسى ) والصحيح ( دادسى ) .

(٢) وردت هكذا ، وقراها جيمس الان كما وردت ، والصحيح ( دادسى ) .

(٣) وردت هكذا ، والصحيح ( بالشيخ ) .

(٤) وردت هكذا ، والصحيح ( غرة سنة ) .

- بطرف الغطاء : ( صاحبه الشيخ أبو الفرج ) •  
حول مقبض الغطاء وفي وسط قعر الصحن : ( الملك للذى ملك ) •

نقش رقم

( ١٩ )

- موضعه : بقاعدة شمعدان من الفضة محفوظ في متحف الآثار التركية  
الإسلامية بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٠٤ ) •  
لغته : عربية •  
خطه : ثلث •  
عدد أسطره : عشرة •  
تاريخه : ١٠٥٢ هـ / ١٦٤٢ م •  
موضوعه : وهب •  
أسلوب تنفيذه : حفر •  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٥ ) من هذه الرسالة •  
نصه :

- (١) هبه •  
(٢) سلطان ابراهيم خان •  
(٣) ابن السلطان أحمد خان  
(٤) ابن السلطان محمد خان خلد الله تعالى •  
(٥) ملكه ودولته في تربة أبي أيوب الأنصاري •  
(٦) عليه رحمة الباري سنه  
(٧) اثني وخمسين والف من الهجره •  
(٨) النبويه عليه أفضل التحية •  
(٩) درهم •  
(١٠) ٤٩١٥

## نقش رقم

( ٢٠ )

- موضوعه : بحافة طست نحاسي من جده (١)، لوحة رقم ( ٤٠٤ ) .
- لغته : فارسية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : أربعة بجانب الطست .
- تاريخه : القرن الحادي عشر الهجري ( السابع عشر الميلادي )
- موضوعه : تملك .
- أسلوب تنفيذه : نيللو .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٦ ) من هذه الرسالة .
- نصه : على الحافة : ( مالكة ملا أحمد ) (٢)، وأسفل الحافة :

(١) ان مالک احوال حنی البلی

(٢) عبدالله خان أوزبك إسماعیل

(٣) صديق (کن) عمل بدوی

(٤) عمله

## ترجمته :

- (١) اهداء الى مالک الأحوال ( ٠٠٠٠ ) حنی البلی .
- (٢) عبدالله خان أوزبك اسماعیل .
- (٣) من صديقه ( ٠٠٠٠ ) عمل بدوی .
- (٤) بجده .

## نقش رقم

( ٢١ )

موضوعه : بقاعدة مبخرة نحاسية محفوظة في متحف الآثار التركمينة

- (١) وحدة الفن الاسلامي ، لوحة ٩٧ .
- (٢) وحدة الفن الاسلامي ، ص ١٢٣ . وقد أفادني مشكوراً معالي الاستاذ عبدالوهاب سيرة بأن القراءة الواردة في كتاب وحدة الفن الاسلامي غير صحيحة .

الاسلامية بمدينة استانبول (١) ، لوحة رقم ( ٣٢٨ ) •

- لغته : عربية •
- خطه : ثلث •
- عدد أسطره : سطر واحد •
- تاريخه : القرن الحادى عشر الهجري ( السابع عشر الميلادى ) •
- موضوعه : عبارة دعائية •
- اسلوب تنفيذه : حفر غائر •
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٧ ) من هذه الرسالة •
- نصه :

(١) مرحومه عايشه سلطان

#### نقش رقم

( ٢٢ )

موضوعه : بجوانب قاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف للآثار  
الفنية والانشاءات (٢) ، لوحة رقم ( ٢١٠ ) •

- لغته : عربية وتركية •
- خطه : نسخ
- عدد أسطره : سطران •
- تاريخه : ١١١٣ هـ / ١٧٠١ م •
- موضوعه : وقف •
- اسلوب تنفيذه : حفر غائر
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٨ ) من هذه الرسالة
- نصه : (١) صاحب الخيرات بارودى حاجى (٣) مصطفى أفندى الأمان (٤)

Yanni petsopoulos And others : op.cit. p1.44. (١)

Fulya Bodur : A. E. R. 53. (٢)

(٣) قرأتها فوليا بودور كما وردت فى النص ، والصحيح ( الحاج ) •

(٤) قرأتها فوليا بودور ( الامام )

وقف (١) بمسجدى (٢) كپلجى لبر من شهر رجب لسنة (٣) ثلاث  
عشر (٤) مائة (٥) والف .

(٢) ١١١٣

### نقش رقم

( ٢٣ )

موضعه : بالحافة العلوية لطاسة من الفضة محفوظة فى متحف قسم  
الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى لوحة رقم (٣٩٧)

لغته : عربية

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١١٣١ هـ / ١٧١٨ م .

موضوعه : تملك

اسلوب تنفيذه : حفر بارز .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦٩ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه محمد سنة ١١٣١

### نقش رقم

( ٢٤ )

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبد العزيز  
بالمدينة المنورة (٦)، لوحة رقم ( ٢١١ ) .

- 
- (١) قرأتها فوليا بودور ( وقفي ) ، والصحيح ما أثبتناه .
  - (٢) وردت هكذا فى النص ، ولم تصحها فوليا بودور ، والصحيح ( بمسجد )
  - (٣) قرأتها فوليا بودور ( سنه ) ، والصحيح ما أثبتناه .
  - (٤) قرأتها فوليا بودور ( عش آر ) " " "
  - (٥) لم تصحها فوليا بودور ، والصحيح ( ومائة ) .
  - (٦) محمد هزاع الشهرى : ن . م . س ، ص ٣٩٩ - ٤٠٠ ، لوحة ٤٣ .

لغة : عربية وتركية •

خط : ثلاث

عدد أسطره : سبعة أسطر

تاريخه : ١١٦٢ هـ / ١٧٤٨ م •

موضوعه : تسجيلي •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧٠ ) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) محمود خان بن مصطفى (١) مظفر دائماً (٢)

(٢) مدينه منوره نورها الله تعالى الى يوم الآخرة ده حرم

شريفده •

(٣) واقع (٣) محراب شريف جناحينه (٤) شوكتلوكرامتلـو

مهابتلو قدرتلو بادشاه (٥)

(٤) عالمينك (٦) سلطان محمود خان غازي خلد الله خلافتـه

الى آخر الزمان •

(٥) أفند ميز (٧) حضر تلرينك طرف همايو نلرندن تجديـد

واحياه (٨)

(٦) بيورلان (٩) شمعدانلردن •

(٧) ١١٦٢ هـ •

(٨) سنة

(١) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف •

(٢) قرأ محمد هزاع الشهري هذا السطر هكذا ( محمود الأول ) •

(٣) وردت عند محمد الشهري ( رافع ) والصحيح ما أثبتاه •

(٤) " " " " ( جناحينه ) والصحيح ما أثبتاه •

(٥) وردت عند محمد الشهري ( ناد ) والصحيح ما أثبتاه •

(٦) وردت عند محمد الشهري ( عالميناه ) والصحيح ما أثبتناه •

(٧) وردت عند محمد الشهري ( أفندمن ) والصحيح ما أثبتناه •

(٨) وردت عند محمد الشهري ( واحياه ) والصحيح ما أثبتناه •

(٩) وردت عند محمد الشهري ( بيوزيلان ) والصحيح ما أثبتناه •

ترجمته :

- (١) محمود خان بن مصطفى مظفر دائما  
(٦٠٣٠٢) من الشمعدانات الواقعة في جانبى المحراب الشريف  
بالحرم النبوى الشريف فى المدينة المنورة .  
(٥٠٣) التى تفضل باحيائها وتجديدها صاحب الشوكة والكرامه  
والمهابة والقدرة مالك .  
(٤) العالم السلطان الغازى محمود خان خلد الله خلافته  
الى آخر الزمان .  
(٨) سنة .  
(٧) ١١٦٢ .

#### نقش رقم

( ٢٥ )

موضعه : بالحافة العلوية لقدر نحاسي محفوظ فى المتحف الأتوغرافي

فى أنقرة (١)، لوحة رقم ( ٣ ) .

لغته : تركية .

خطه : نسخ

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١١٦٢ هـ / ١٧٤٨ م .

موضوعه : تسجيلي .

اسلوب تنفيذه : نيلو .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧١ ) من هذه الرساله .

نصه :

(١) عينتابلي<sup>(٢)</sup> محمد آغا ١١٦٢ سنة

ترجمته :

(١) محمد آغا العينتابلي سنة ١١٦٢ .

---

\* Perihan Çetin : A. E. L. LVII.

(١)

\* T. Esnaf : op.cit., p.78, p1. 37.

(٢) قرأتها ازناف ( عينتاب ) ، والصحيح ما أثبتناه .

## نقش رقم

( ٢٦ )

موضوعه : بالحافة العلوية لطاسة نحاسية محفوظة فى المتحف  
الآتوغرافى فى أنقرة (١)، لوحه رقم ( ٣٩٩ ) .

لغته : تركية وعربية .

خطه : تعليق

عدد أسطره : كتب بيت الشعر بشريطين بكل منهما سطر واحد ، وبأسفل  
الشريط الثانى نفذ الصانع بقية النص فى سطرين .

تاريخه : ١١٦٣ هـ / ١٧٤٩ م .

موضوعه : تملك .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٧٢ ) من هذه الرسالة .

نصه :

بوطاس ايجره قيوب ماء فراتى ..... رشها بوش ايت بوله خانك حياتى

وأسفل الشطر الثانى من هذا البيت

صاحبه (٢) علمدار محمد اغا

سنة ١١٦٣

ترجمة البيت : اجعل ماء الفرات فى هذه التلاسة ..... واشربه تجد حياة السلطان

## نقش رقم

( ٢٧ )

موضوعه : بالحافة العلوية بجوانب مغراف نحاسي (٣) كان فى

Perihan Çetin : A. E. L. LVI.

(١)

(٢) قراءتها بريحان شتن ( صاحبى ) ، والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قرأ نقش هذا المغراف دون نشر صورته له ربيع حامد خليفه فى

كتابه فنون القاهرة فى العهد العثمانى ( ١٥١٧ - ١٨٠٥ م ) ، ص ٨١ ،

طبعة عام ١٩٨٥ م ، نشر مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة .



سبيل السلطان محمود (١)، ثم نُقل الى متحف الفن الاسلامي

بالقاهرة ، لوحة رقم ( ١٣٦ ) .

لغته : عربية وتركية .

خطه : ثلاث .

عدد أسطره : سطران .

تاريخه : ١١٦٤ هـ / ١٧٥٠ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧٣ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) السلطان ابن (٢) السلطان الغازي محمود خان حضرتلرينك (٣)

دار السعادة أغاسي .

(٢) بشير أغانك في سبيل الله وقف لريدر (٤) سنة (٥) ١١٦٤ . (٦)

ترجمته (٧) :

(٢) وقفه في سبيل الله الأغابشير .

(١) آغادار السعادة للسلطان ابن السلطان الغازي محمود

خان سنة ١١٦٤ .

(١) يقع هذا السبيل بشارع درب الجمامير بالقاهرة على ناصية حارة الحبانية تجاه سبيل بشير آغا دار السعادة وقد أنشأه السلطان محمود بن السلطان مصطفى خان في سنة أربع وستين ومائة والف هجرية .  
\* محمود حامد الحسيني : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧-١٧٩٨م) ص ٢٣٢ ، طبعة المطبعة الفنية ، ونشر مكتبة مديولى ، القاهرة

(٢) وردت عند ربيع حامد خليفه ( بن ) والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قرأها ربيع حامد خليفه ( حضرتلوينك ) ، والصحيح ما أثبتناه .

(٤) كتبها ربيع حامد خليفه ( وقف لريدر ) ، " " .

(٥) سقطت هذه الكلمة عند ربيع حامد خليفه ، " " .

(٦) لم يلتزم ربيع حامد خليفه بالنص فأضاف من عنده حرف (هـ) في آخر

١١٦٤ دون الاشارة الى ذلك ، مما يوهم الباحثين بوروده في النص الاصلى

المنفذ بالتحفه .

(٧) لم يوفق ربيع حامد خليفه حين ترجم هذا النص ، فقد أضاف عدة كلمات

غير موجودة أصلا في النص مثل ( هذا ) و ( برسم ) ، كما أضاف حرف ( هـ ) المشار اليه ،

وفضلا عن ذلك فقد أسقط بعض الكلمات مثل ( ابن ) و ( السلطان ) و ( الأغا ) ، مما

أدى الى الاخلال بالنص .

نقش رقم

( ٢٨ )

موقعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الآثار التركية

الاسلامية بمدينة بورصة ، لوحة رقم ( ٢١٣ ) •

لغته : عربية وتركية •

خطه : ثلث •

عدد أسطره : سطران •

تاريخه : ١١٧٩ هـ / ١٧٦٥ م •

موضوعه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٧٤ ) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) صاحب الخيرات والحسنات دوكمه جى •

(٢) حسين بشه نك وقفيدر سنة ١١٧٩ •

ترجمته :

(١) وقفه صاحب الخيرات والحسنات السباك •

(٢) حسين باشا سنة ١١٧٩ •

نقش رقم

( ٢٩ )

موقعه : ببدن طاسة من الفضة محفوظة في متحف قسم الحضارة والنظم

الاسلامية بجامعة أم القرى (١) لوحة رقم ( ٣٩٧ ) •

---

(١) يرجع تاريخ هذا الطاسة الى سنة ١١٣١ هـ ، راجع نقش رقم ( ٢٣ ) من

هذا الفصل ، ولكن استعملها بعد ذلك أشخاص آخرون ، بدليل الكتابات

المسجلة عليها ( موضوع هذا النقش ) ، والتي اضيفت في سنة ١١٨١ هـ •

- لغة : عربية •
- خط : نسخ
- عدد أسطره : سطران في موضع ، وسطر في موضع آخر •
- تاريخه : ١١٨١ هـ / ١٧٦٦ م •
- موضوعه : تسجيلي •
- أسلوب تنفيذه : نيلو •
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧٥ ) من هذه الرسالة •
- نصه :

(١) صالح جوده

(٢) عقيل ابن السيد أحمد بن يحيى

(٣) ١١٨١

#### نقش رقم

( ٣٠ )

- موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٥٣ ) •
- لغة : تركية •
- خط : تعليق •
- عدد أسطره : ثلاثة •
- تاريخه : ١١٩٠ هـ / ١٧٧٦ م •
- موضوعه : وقف •
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر •
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧٦ ) من هذه الرسالة •
- نصه :

(١) ابراهيم وزوجه<sup>(١)</sup> سى نفيسه خاتون •

(٢) ميراخور جامع شريفنه وقف اتمشدر •

(٣) ١١٩٠ سنه •

---

(١) وردت هكذا والصحيح ( زوجة )

ترجمته :

( ١ ، ٢ ) أوقفته السيدة نفيسة زوجة ابراهيم .

( ٢ ، ٣ ) لجامع ميراخور الشريف سنة ١١٩٠

نقش رقم

( ٣١ )

موقعه : ببدن كوز نحاسي كان في تربة شهزاده محمد بن عبدالحميد

الأول ، ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية ، لوحة

رقم ( ٨٠ ) .

لغته : تركية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سبعة أسطر .

تاريخه : ١١٩٥ هـ / ١٧٨٠ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧٧ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) حالا حافظ سلطنت عليه شوكتلو كرامتلو .

(٢) عبد الحميد خان أفند ميز حضر تلرينك شمرة .

(٣) فوادی شهزاده خوان انجو مرحوم ومغفور .

(٤) نجاتبلو سلطان محمد أفندی حضر تلرينك روح .

(٥) شريفجون تربيه طيبه سنا وقف أولتمشدر .

(٦) ١١٩٥

(٧) سنه

ترجمته :

(٥) أوقف الى تربته الطيبة الشريفه .

( ٣ ، ٤ ) لروح صاحب النجابة المرحوم والمغفور له .

( ٣ ، ٤ ) حضرة ولى العهد السلطان محمد أفندی .

( ١ ، ٢ ، ٣ ) ثمرة فؤاد صاحب الشوكة والكرامة حضرة عبدالحميد خان

(١) حافظ السلطنة العلية حاليا .

(٧) سنة .

(٦) ١١٩٥ .

نقش رقم

( ٣٢ )

موضوعه : بجانب طاسة نحاسية محفوظة في المتحف الاتنغرافي بانقرة (١)،

لوحة رقم ( ٤٠٠ ) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : ثلاثة .

تاريخه : ١١٩٨ هـ / ١٧٨٣ م .

موضوعه : تملك .

اسلوب تنفيذه : نيلو .

تفريقه : انظر شكل رقم ( ٧٨ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه

(٢) أحمد أغا .

(٣) ١١٩٨ .

نقش رقم

( ٣٣ )

موضوعه : بالحافة العلوية ببدن كوز نحاسي محفوظ في متحف السيدة

سادبارك بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٨٧ ) .

لغته : فارسية .

- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : شريطان في كل منهما سطر واحد .
- تاريخه : القرن الثاني عشر الهجري ( الثامن عشر الميلادي ) .
- موضوعه : تهنئة .
- أسلوب تنفيذه : حفر
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٧٩ ) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) مبارك باد سعاد ت باد .
- ترجمته :
- (١) مبارك ومسعود .

نقش رقم

( ٣٤ )

- موضوعه : بالحافة السفلى لغطاء مبخرة فضية محفوظة في متحف طوب قابي بمدينة استانبول (١) ، لوحة رقم ( ٢٣٤ ) .
- لغته : عربية وتركية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : شريطان بكل منهما سطر واحد .
- تاريخه : القرن الثاني عشر الهجري ( الثامن عشر الميلادي ) .
- موضوعه : توضيحي .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٠ ) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) مكسك (٢) وعنبر ودماعه كيدر .

ترجمته :

(١) مسك وعنبر يدخل فى الدماغ •

نقش رقم

( ٣٥ )

موضعه : بحافة قاعدة مبخرة نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية

الاسلامية بمدينة بورصة ، لوحه رقم ( ٣٣٥ ) •

لغته : عربية وتركية •

خطه : ثلث •

عدد اسطره : سطر واحد •

تاريخه : ١٢٠١ هـ / ١٧٨٦ م •

موضوعه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨١ ) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) صاحب (١) الخيرات جميله خانم سنه ١٢٠١ •

ترجمته :

(١) صاحبة الخيرات السيدة جميله سنة ١٢٠١ •

نقش رقم

( ٣٦ )

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢١٤ ) •

لغته : تركية •

خطه : نسخ •

عدد اسطره : سطران •

---

(١) وردت هكذا ، وصحتها ( صاحبة ) •

- تاريخه : ١٢٠٢ هـ / ١٧٨٧ م .  
موضوعه : تسجيلي .  
أسلوب تنفيذه : حفر .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٢ ) من هذه الرسالة .  
نصه :  
(١) يلاصلى ..... س على أفندى  
(٢) ١٢٠٢

( نقش رقم )

( ٣٧ )

- موضوعه : بالحافة العلوية من بدن سلطانية نحاسية محفوظة فى متحف  
المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٤٢ ) .  
لغته : تركية .  
خطه : ثلث .  
عدد أسطره : ثلاثة .  
تاريخه : ١٢١٦ هـ / ١٧٩٥ م .  
موضوعه : وقف .  
أسلوب تنفيذه : حفر غائر .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٣ ) من هذه الرسالة .  
نصه :  
(١) قابخانه أو جاغنة .  
(٢) وقف ايلمشندر  
(٣) ١٢١١  
ترجمته :  
(١) أوقف  
(٢) لطائف دار القوارب .  
(٣) ١٢١١



## نقش رقم

( ٣٨ )

- موضعه : ببدن كوز نحاسي كان فى سبيل السلطان محمود بالحبانية (١)،  
ثم نقل الى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٨٨ )
- لغته : عربية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : خمسة أسطر .
- تاريخه : ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٤ ) من هذه الرساله .
- نصه :

- (١) وقف السلطان .
- (٢) محمود بسيد (٢).
- (٣) الحيانة (٣) وكيد (٤) محمد اغا .
- (٤) دار سعادة مصر حال .
- (٥) ١٢١٢ .
- (٦) سنه

## نقش رقم

( ٣٩ )

- موضعه : ببدن شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،  
لوحة رقم ( ٢١٥ ) .
- لغته : عربية .

- (١) سبقت الاشاره الى هذا السبيل فى نقش رقم ( ٢٧ ) من هذا الفصل .
- (٢) وردت هكذا، والصحيح ( بسبيل ) .
- (٣) وردت هكذا، والصحيح ( الحبانية ) .
- (٤) وردت هكذا، والصحيح ( وكيل ) .

- خطه : نسخ .  
عدد أسطره : ثلاثة عشر سطرا .  
تاريخه : ١٢٣٠ هـ / ١٨١٤ م .  
موضوعه : وقف .  
أسلوب تنفيذه : حفر .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٥ ) من هذه الرسالة .  
نصه :

- (١) صاحب .
- (٢) الخيرات .
- (٣) صدر .
- (٤) أعظم .
- (٥) محمد رؤوف .
- (٦) باشا الى .
- (٧) جامع مصطفى .
- (٨) باشا ويلقن . (١)
- (٩) بجامع عرب .
- (١٠) شيخ بمدينة .
- (١١) ديار بكر .
- (١٢) ١٢٣٠ .
- (١٣) سنة .

#### نقش رقم

( ٤٠ )

موضوعه : بغطاء صحن نحاسي محفوظ في متحف طوب قابي سراي بمدينة  
استانبول<sup>(١)</sup>، لوحة رقم ( ٢٠ ) .

(١) وردت هكذا وربما صحتها ( ويلقى ) ، والحقيقه أن هناك اضطرابا في  
النص ، فاذا كان هذا الشمعدان موقوفالجامع مصطفى باشا فكيف يلقي  
بجامع عرب شيخ بمدينة ديار بكر ؟ .

Gülcan Kongaz : A. E. S. 7. (٢)

- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م .
- موضوعه : تملك .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٦ ) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) دولتو .
- (٢) يدنجى قادين حضرتلري .
- (٣) ١٢٤٠ .
- ترجمته :

- (٢٠١) حضرة صاحبة الدولة .
- (٢) السيدة السابعة .
- (٣) ١٢٤٠ .

#### نقش رقم

( ٤١ )

- موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٢١٦ ) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلث .
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٢٤٩ هـ / ١٨٣٣ م .
- موضوعه : وقف .

- أسلوب تنفيذه : حفر .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٧ ) من هذه الرسالة .  
نصه : وقف الحاج مصطفى البكري على مقام سيدى على البكري ١٢٤٩  
نقش رقم

( ٤٢ )

- موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي  
بالقاهرة<sup>(١)</sup>، لوحة رقم ( ٢١٨ ) .  
لغته : عربية .  
خطه : نسخ .  
عدد أسطره : ستة .  
تاريخه : ١٢٥٤ هـ / ١٨٣٨ م .  
موضوعه : وقف .  
أسلوب تنفيذه : حفر غائر .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٨ ) من هذه الرسالة .  
نصه :  
(١) عبده عنبر أغا خادم<sup>(٢)</sup> الحرم الشريف النبوي وخليفة .  
(٢) السيد على البكري أوقف وحبس وتمصدق بهذا<sup>(٣)</sup> .  
(٣) الشمعدان لايباع ولايرهن ولعنة الله على من باعه أورهنه  
(٤) والله خير الشاهدين ربنا تقبل منا انك انت السميع  
العليم .  
(٥) ١٢٥٤ .  
(٦) صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

---

(١) Gaston Wiet : op.cit., p.154.

(٢) قرأها جاستون فيت (خدم) ، والصحيح ما أثبتناه

(٣) قرأها جاستون فيت (هذا) ، والصحيح ما أثبتناه .

## نقش رقم

( ٤٣ )

موضوعه : بالحافة العلوية لبدن حنفية نحاسية محفوظة فى متحف

المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٩٠ ) .

لغته : تركية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤ م .

موضوعه : تسجيلي

اسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٨٩ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) دولتلوباش سروت سزا قادين أفندى حضرتلى ١٢٥٦

ترجمته :

(١) حضرة صاحبة الدولة السيدة سروت سزا ١٢٥٦

## نقش رقم

( ٤٤ )

موضوعه : بغطاء صحن نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،

لوحة رقم ( ٢١ ) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد

تاريخه : ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٨ م .

موضوعه : تملك .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٠ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه (١) حسن خطاب ١٢٦٥ .

نقش رقم

( ٤٥ )

- موضوعه : ببدن دورق فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، لوحة  
رقم ( ٩٦ ) .  
لغته : عربية  
خطه : ثلث .  
عدد أسطره : سطر واحد .  
تاريخه : ١١٨٤ - ١٢٦٥ هـ / ١٧٧٠ - ١٨٤٩ م .  
موضوعه : تسجيلي .  
اسلوب تنفيذه : نيللو .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩١ ) من هذه الرسالة .  
نصه :  
(١) محمد على .

نقش رقم

( ٤٦ )

- موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط  
بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٢١ ) .  
لغته : تركية .  
خطه : نسخ .  
عدد أسطره : أربعة أسطر .  
تاريخه : ١٢٦٨ هـ / ١٨٥١ م .  
موضوعه : وقف .  
اسلوب تنفيذه : حفر غائر .  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٢ ) من هذه الرسالة .  
نصه :  
(١) محلة بولقور لى مسجدى .

(٢) شريف دراسكدار صاحب(١) .الخيرات .

(٣) مرحومه شريفه أمينه خاتونك .

(٤) وقفيدر سنة ١٢٦٨ .

ترجمته :

(٤) أوقف سنة ١٢٦٨

(٢، ٣) لصاحبة الخيرات السيدة الشريفة المرحومة أمينة .

(١، ٢) الى المسجد الشريف بحى بولغورلو فى أسكدار .

نقش رقم

( ٤٧ )

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٢٠ ) .

لغته : تركية وعربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : خمسة

تاريخه : ١٢٦٨ هـ / ١٨٥١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٣ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبة الخيرات مشرب زاده .

(٢) الحاج عبدالرحمن أفندى .

(٣) حليله سى حاجة أمينه .

(٤) قادين أفند نيك وقفيدر .

(٥) ٢٦٨ (٢)

---

(١) وردت هكذا والصحيح ( صاحبة ) .

(٢) ويقصد بذلك ١٢٦٨ هـ .

(٦) سنه •

(٧) غرة ح م (١)

ترجمته :

(١ ، ٤) وقف صاحبة الخيرات السيدة •

(١ ، ٣) الحاجة الأمانة مشرب زادة زوجة •

(٢) الحاج عبدالرحمن أفندى •

(٥ - ٧) غرة محرم سنة ٢٦٨ •

نقش رقم

( ٤٨ )

موضعه : بمنتصف قعر زبدية نحاسية محفوظة في المتحف الأتغراني

في أنقرة (٢)، لوحه رقم ( ١٣٣ ) •

لغته : عربية •

خطه : تعليق •

عدد أسطره : سطران •

تاريخه : ١٢٨١ هـ / ١٨٦٤ م •

موضوعه : دعائي •

أسلوب تنفيذه : نيللو •

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٤ ) من هذه الرساله •

نصه :

(١) شافى كافى •

(٢) سنة ١٢٨١ •

نقش رقم

( ٤٩ )

موضعه : بالحافة العلوية لبدن ابريق نحاسي كان في تربة برتونيال

---

(١) حرفي الحاء والميم اختصار لكلمتى ( محرم الحرام ) •

(٢) Perihan Çetin : A. E. L. LVI.



والده سلطان ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية

بإستانبول (١)، لوحة رقم ( ٣٨٧ ) •

- لغته : \_\_\_\_\_
- خطه : \_\_\_\_\_
- عدد أسطره : سطر واحد •
- تاريخه : ١٢٨٦ هـ / ١٨٦٩ م •
- موضوعه : وقف •
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر •
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٥ ) من هذه الرسالة •
- نصه : برتونىال (٢) والده سلطان توربه سى وقف ايلمشدر سنة ١٢٨٦ •
- ترجمته : أوقف فى سنة ١٢٨٦ الى تربة برتونىال والددة السلطان •

#### نقش رقم

( ٥٠ )

- موضوعه : باسفل قاعدة قمقم نحاسي محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة،
- لوحة رقم ( ٣٦٤ ) •
- لغته : تركية •
- خطه : ثلث •
- عدد أسطره : أربعة •
- تاريخه : ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠ م •
- موضوعه : تسجيلى •
- أسلوب تنفيذه : نيللو •
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٦ ) من هذه الرسالة •
- نصه : \_\_\_\_\_
- (١) محمد مراد بن سلطان •

---

Istanbul : op.cit., p1. 344.

(١)

(٢) وردت فى الطست هكذا ( برتونى ) •

(٢) عبدالمجيد زرجة (١) س .

(٣) شوقى افسار قادين .

(٤) ١٣٨٧ (٢)

ترجمته :

(٣) الى السيدة شوقى أمسار .

(٢، ١) زوجة محمد مراد بن سلطان عبدالمجيد .

(٤) ١٣٨٧ .

### نقش رقم

( ٥١ )

موضعه : بالحافة الجانبية الطولية بتبسى من الفضة محفوظ فى

متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم

( ٣٦ ) .

لغته : تركية

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٢٨٨ هـ / ١٨٧١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر

تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٧ ) من هذه الرسالة .

نصه :

عصمتلو برينال<sup>(٣)</sup> والده سلطان حضرتلى آق سرايده<sup>(١)</sup> جامع

شريفلىرينه واقف<sup>(٤)</sup> ايلمشر ١٢٨٨ سنة .

ترجمته :

(١) أوقفته حضرة صاحبة العصمة برتونىال والدة السلطان الى

---

(١) وردت هكذا، والصحيح ( زوجه ) .

(٢) وردت هكذا، والصحيح ( ١٢٨٧ ) .

(٣) وردت هكذا، والصحيح ( برتونىال ) .

(٤) وردت هكذا، والصحيح ( وقف ) .

جامعها في أقسرای سنة ١٢٨٨ هـ .

نقش رقم

( ٥٢ )

موضعـــــــــــــــــه : بقعر حامل كآس من الفضة محفوظ في متحف الأوقاف لفنون

الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ١٤٠ ) .

لغـــــــــــــــــته : تركية .

خطـــــــــــــــــه : نسخ .

عدد أسطوره : سطر دائري في نهايته سطران .

تاريخـــــــــــــــــه : ١٢٨٨ هـ / ١٨٧١ م .

موضوعـــــــــــــــــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم ( ٩٨ ) من هذه الرسالة .

نصـــــــــــــــــه :

(١) عصمتلو برتونيال والده سلطان حضرتلری اقسرايده جامع

شريفلرينه وقف ايلمشدر .

(٢) ١٢٨٨ .

(٣) سنه .

ترجمـــــــــــــــــته :

(١) أوقفت حضرة صاحبة العصمة برتونيال والدة السلطان الى

جامعها في أقسرای .

(٢) سنة .

(٣) ١٢٨٨ .

نقش رقم

( ٥٣ )

موضعـــــــــــــــــه : بقاعدة مبخرة نحاسية محفوظة في متحف الآثار التركية

الاسلامية بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٣٥٠ )

- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ١٣٠٠ هـ / ١٨٨٢ م .
- موضوعه : دعائى .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٩٩ ) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) جنت مكان فردوس اشياك عليه الرحمت.
- (٢) والغفران مرحوم ومغفور شهزاده سلطان .
- (٣) أفندى حضرتلر ينندر سنه ١٣٠٠ .

ترجمته :

- ( ٢ ، ٣ ) هذا للمرحوم والمغفور له حضرة ولى العهد سلطان أفندى  
( ١ ، ٣ ) جعل الله مكانه الجنة وأسكنه الفردوس سنة ١٣٠٠ .

#### نقش رقم

( ٥٤ )

- موضوعه : بمقبض مطحنة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول<sup>(١)</sup> ، لوحة رقم ( ١٨٩ ) .
- لغته : عربية .
  - خطه : نسخ .
  - عدد أسطره : سطران .
  - تاريخه : القرن الثالث عشر الهجري ( التاسع عشر الميلادي ) .
  - موضوعه : توقيع للصانع على عمله .
  - أسلوب تنفيذه : تكفيت .
  - تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٠ ) من هذه الرسالة .

\* T. Esnaf : op.cit., p1.1.1, p1.66.

(١)

\* Gülcan Konağaz : A. E. S. 24.

نصه :

(١) عمل (١)

(٢) فكرى .

نقش رقم

( ٥٥ )

موضعه : بقاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة، لوحة

رقم ( ٢٤٦ ) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٣٠٤ هـ / ١٨٨٦ م .

موضوعه : توضيحي .

اسلوب تنفيذه : نيلو .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠١ ) من هذه الرسالة .

نصه : لمدفن المرحوم الهامى باشا فى سنة ١٣٠٤ .

نقش رقم

( ٥٦ )

موضعه : بقاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة، لوحة

رقم ( ٢٤٦ ) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : ثلاثة أسطر .

تاريخه : ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩ م .

---

(١) لم ترد عند إزناف، كما قرأتها قولجان كونيغاز ( عملى ) .

- موضوعه : تسجيلي .  
 أسلوب تنفيذه : نيللو .  
 تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٣ ) من هذه الرسالة .  
 نصه : قراءة النص :

- |           |            |
|-----------|------------|
| (١) ماهوش | (١) ماهوش  |
| (٢) سنة   | (٢) ١٣٠٧ . |
| (٣) ١٣٠٧  | (٣) سنه    |

## نقش رقم

( ٥٧ )

- موضوعه : ببدن مبخرة فضية محفوظة فى متحف المنيل بالقاهرة، لوحة  
 رقم ( ٣٥٣ ) .  
 لغته : عربية .  
 خطه : تعليق .  
 عدد أسطره : خمسة .  
 تاريخه : ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م .  
 موضوعه : تسجيلي ودعائي .  
 أسلوب تنفيذه : نيللو .  
 تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٣ ) من هذه الرسالة .  
 نصه : فى اليمنى وفى الوسطى

- |                        |                     |
|------------------------|---------------------|
| (١) خديو مصر جنتمگان . | (١) مصر واليسى      |
| (٢) محمد توفيق باشا .  | (٢) جنتمگان عباس .  |
| (٣) ١٣٠٩               | (٣) باشانك والده سى |
| (٤) سنه .              | (٤) والده باشا      |

## (٥) تاريخ ادخال ٧ جمادى الآخر

- ترجمته : فى اليمنى الوسطى  
 (٢٠١) خديو مصر محمد توفيق باشا جعل (٢، ٣، ٤) والده عباس باشا  
 الله مكانه الجنة (١) والى مصر .  
 تاريخ ادخال ٧ جمادى الآخر (٢) جعل الله مكانه الجنة  
 سنة (٤)  
 (٥) ١٣٠٩

## نقش رقم

( ٥٨ )

- موضوعه : بقاعدة شمعدان من الفضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،

لوحة رقم ( ٢٤٧ )

- لغته : عربية
- خطه : تعليق
- عدد أسطره : سطر واحد
- تاريخه : ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م
- موضوعه : توضيحي
- أسلوب تنفيذه : نيللو
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٤ ) من هذه الرسالة
- نصه : لمدفن المرحوم عباس باشا في سنة ١٣٠٩

نقش رقم

( ٥٩ )

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف المنيل بالقاهرة ،

لوحة رقم ( ٢٥٩ )

- لغته : عربية
- خطه : تعليق
- عدد أسطره : أربعة
- تاريخه : أوائل القرن الرابع عشر الهجري
- موضوعه : اهداء
- أسلوب تنفيذه : تذهيب
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٥ ) من هذه الرسالة
- نصه :

- (١) شمعدان فضة تابع للأمير
- (٢) محمد عبدالحليم باشا
- (٣) هدية من الأميرات كريمات
- (٤) الأميرة خديجة عباس حليم

نقش رقم

( ٦٠ )

- موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الأوقاف لفنون الخط  
بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٥٤ ) .
- لغته : تركية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٣١١ هـ / ١٨٩٣ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٦ ) من هذه الرسالة .
- نصه : صاحب الخيرات حسكي زاده حسن أفندي في سنة ١٣١١ (١) .

نقش رقم

( ٦١ )

- موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الأوقاف لفنون الخط  
بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٥٥ ) .
- لغته : تركية .
- خطه : نسخ
- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٧ ) من هذه الرسالة .
- نصه :

(١) صاحب الخيرات مرحوم دخان كمركي باشي كاتب محمد

امين بك روى ايجون .

---

(١) وردت هكذا ، والصحيح ( صاحب ) .



(٢) لنقه كاتب قاسم جامع شريفنه مخدومى بهاء الدين بك

طرفندن وقف آيدلمشدر .

(٣) ٢٧ رجب الفرد سنة ١٣١٨ .

ترجمته :

(١) الى روح السيد صاحب الخيرات المرحوم محمد أمين كاتب

رئيس كمرى .

(٢) أوقف من قبل حفيده بهاء الدين بك الى جامع كاتيب

قاسم بلنقه .

(٣) فى ٢٧ رجب الفرد سنة ١٣١٨ .

نقش رقم

( ٦٢ )

موضعه : ببدن مغراف فضا محفوظ فى متحف الاوقاف لفنون الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ١٣٨ ) .

لغته : تركية

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٣١٩ هـ / ١٩٠١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٨ ) من هذه الرسالة .

نصه : جامع شريفنه وقف سنة ١٣١٩ .

ترجمته : وقف لجامع الفاتح الشريف سنة ١٣١٩ .

نقش رقم

( ٦٣ )

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبدالعزيز

بالمدينة المنورة (١)، لوحة رقم ( ٢٥٦ ) .

لغته : فارسية وتركية .

خطه : تعليق .

عدد أسطره : سطران .

تاريخه : ١٣٢١ هـ / ١٩٠٣ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ١٠٩ ) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) واليد ينوا وجداديله هم براذر وهمشيره وأزواجو زرينه

لتربة تقبل شفاعت أى نبى محترم قوصوه .

(٢) ويلايت مترويه قصبه سى خانه وانندن قورنش الحاج على

فخرى لى ذو القعدة سنة ١٣٢١ .

ترجمته :

(٢) من عائلة قورنش الحاج على فخرى بمدينة مترويه التابعة  
لولاية قوصوه .

(١) عن والديه وأقرباؤه وأيضا أخوه وأخته وأزواجه وذريته  
لتربة النبى المحترم تقبل شفاعته ذى القعدة سنة ١٣٢١ .

نقش رقم

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لغير الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٢٥٧ ) .

لغته : تركية .

خطه : تعليق .

عدد أسطره : سطر واحد

تاريخه : ١٣٢٤ هـ / ١٩٠٦ م .

موضوعه : وقف .

(١) لم يقم محمد الشهرى بقراءة هذا النقش .

- أسلوب تنفيذه : حفر
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ١١٠ ) من هذه الرسالة .
- نصه : توتونجى أوغلى حسن قبودانك سنة ١٣٢٤ .
- ترجمته : وقف للقبطان توتو نجى أوغلى حسن سنة ١٣٢٤ .

## نقش رقم

( ٦٥ )

- موضعه : بالحافة العلوية من قدر نحاسي محفوظ فى مجموعة كوش أوغلو بمدينة استانبول<sup>(١)</sup>، لوحة رقم ( ٦ ) .
- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : أربعة .
- تاريخه : ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ١١١ ) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) دولتلو عصمتلو جميله سلطان حضرتلرينك .
- (٢) دادسى<sup>(٢)</sup> شمس<sup>(٣)</sup> نور خانم طرفندن استاوروز .
- (٣) بدوى درگاهى شريفه سنه وقف .
- (٤) اولنمشدر ١٣٢٦ .
- ترجمته :
- (٣ ، ٤) أوقف هذا القدر الى تكية استاوروز .
- (٢ ، ٣) بدوى من قبل السيدة شمس نور مربية .

Gündag Kayaoğlu : BakirDergah Kazani, Say1:4, (١). S.36.

(٢) قرأها قونداغ قيا أوغلو ( داديسى ) والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قرأها قونداغ قيا أوغلو ( شمسى ) والصحيح ما أثبتناه .

(١) صاحبة الدولة والعصمة .

(٤٠١) حضرة جميلة سلطان فى سنة ١٣٢٦ .

نقش رقم

( ٦٦ )

موضعه : يتوسط قعر صينية من الفضة محفوظة فى متحف طوب قابى

سراي بمدينة استانبول ، لوحه رقم ( ٣١ ) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطران .

تاريخه : ١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م .

موضوعه : تسجيلي .

اسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغه : انظر شكل رقم ( ١١٢ ) من هذه الرساله

نصه :

(١) طغراى .....

(٢) محمدعبدالحميدخان .. بن سلطان عبدالحميدخان .. خلدالله ملكه ...

ثانيا : التوقيعات :

(١) الطغراوات :

نقش رقم

( ٦٧ )

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ بمكتبة الملك عبدالعزيز

بالمدينة المنورة (١)، لوحة رقم ( ٢١١ ) .

لغته : عربية

خطه : ثلث

تاريخه : ١١٦٢ هـ / ١٧٣٠ م .

(١) راجع نقش رقم ( ٢٤ ) من هذا الفصل .

- عدد زلفه : ثلاث .  
صاحبہ : السلطان محمود الأول .  
آسلوب تنفیذہ : حفر .  
تفریغہ : انظر شكل رقم ( ۱/۱۱۳ ) من هذه الرسالة .  
نصہ : محمود خان بن مصطفى خان مظفر دائماً .

نقش رقم

( 71 )

- موضوعه : بجوانب تعلیقة من الذهب محفوظة فى متحف قصر طوب قابى  
بمدينة استانبول (١)، لوحة رقم ( ٤١٣ )
- لغته : عربية •
- خطه : ثلث •
- تاريخه : ١٢٠٣ - ١٢٢٢ هـ / ١٧٨٩ - ١٨٠٧ م •
- عدد زلفه : ثلاث •
- صاحبه : السلطان سليم الثالث •
- أسلوب تنفيذه : ترصيع •
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٢/١١٣ ) من هذه الرسالة •
- نصه : سليم خان بن مصطفى مظفر دائما (٢) •

نقش طغرائی رقم

( 79 )

- موضوعه : بجوانب تعلیقة من الذهب محفوظة فی متحف قصر طوب قابی  
(۳)  
بمدينة استانبول ، لوحة رقم ( ٤١٤ ) •
- لغته : عربية
- خطه : ثلث •
- تاریخه : ١٢٢٣ - ١٢٥٥ هـ / ١٨٠٨ - ١٨٣٩ م •
- عدد زلفه : ثلاث
- صاحبه : السلطان محمود الثانى •

Ilhan Akşit : op.cit., p1.3. (1)

(٢) لم يتمكن الهان أكشد من قراءة هذه الطغراء .

Ilhan Akşit : op.cit., p1.4. (۳)

- أسلوب تنفيذه : ترصيع .
- تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم ( ٣/١١٣ ) من هذه الرسالة .
- نصـــــــــــــــــه : محمود خان بن عبد الحميد مظفر دائما (١) .

نقش طغرائي رقم

( ٧٠ )

- موضـــــــــــــــــعـــــــــــــــــه : بمنتمف قعرصينية من الفضة محفوظة في مطبخ متحف قصر طوب قابى بمدينة استانبول ، لوحه رقم ( ٣١ ) .
- لغـــــــــــــــــته : عربية .
- خطـــــــــــــــــه : ثلث .
- تاريخـــــــــــــــــه : ١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م .
- عدد زلفـــــــــــــــــه : ثلاث .
- صاحبـــــــــــــــــه : السلطان عبد الحميد الثاني .
- أسلوب تنفيذه : نيللوا .
- تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم ( ٤/١١٣ ) من هذه الرسالة .
- نصـــــــــــــــــه : عبد الحميد خان بن عبد المجيد مظفر دائما .

## ( ٢ ) التشكيل الطغرائى :

تشكيل طغرائي رقم

( ٧١ )

- موضـــــــــــــــــعـــــــــــــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في مكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة (٢) ، لوحة رقم ( ١٩٩ )
- لغـــــــــــــــــته : عربية .
- خطـــــــــــــــــه : ثلث .
- تاريخـــــــــــــــــه : ٩٤٧ هـ .

---

( ١ ) لم يتمكن الهان أكشد من قراءة هذه الطغراء .  
( ٢ ) راجع نقش رقم ( ١٠ ) من هذا الفصل .

- عدد زلفه : ثلاث .
- صاحبه : سليمان باشا .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (١/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه : صاحبه سليمان باشا (١) .

تشكيل طغرائي رقم

( ٧٢ )

- موضعه : بقاعدة مبخرة من الفضة كانت فى تربة شهزاده محمد ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلاميية بمدينة استانبول ،
- لوحة رقم ( ٣٢٩ ) .
- لغته : عربية وتركية .
- خطه : ثلث .
- تاريخه : ١١١٠ هـ / ١٦٩٨ م .
- عدد زلفه : ثلاث .
- صاحبه : سلطان محمد بن عبد الحميد الأول .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٣/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه : وقف شهزاده سلطان محمد خان سنة ١١١٠ .

تشكيل طغرائي رقم

( ٧٣ )

- موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم ( ٢٠٨ ) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلث .

---

(١) قرأها جاستون فيت صاحب ، والصحيح ما أثبتناه  
(١) سقطت هذه الكلمة عند الشهرى .

- تاريخه : القرن الحادى عشر الهجري ( السابع عشر الميلادى ) •  
عدد زلفه : ثلاث  
صاحبه : أحمد بن بالى •  
اسلوب تنفيذه : حفر غائر •  
تفريغه : انظر شكل رقم ( ٢/١١٤ ) من هذه الرسالة •  
نصه : صاحبه الفقير أحمد بن بالى •

تشكيل طغرائى رقم

( ٧٤ )

- موضعه : بالحافة العلوية لطاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الأتتغرافى  
بأنقرة (١) ، لوحة رقم ( ٣٩٨ ) •  
لغته : عربية •  
خطه : ثلاث •  
تاريخه : ١٢٥٥ هـ / ١٧٤٢ م •  
عدد زلفه : ثلاث •  
صاحبه : خليل بيك ابن ولى •  
اسلوب تنفيذه : نيللو •  
تفريغه : أنظر شكل رقم ( ٤/١١٤ ) من هذه الرسالة •  
نصه : صاحبه خليل بيك ابن ولى سنة ١١٥٥ هـ . (٢)

تشكيل طغرائى رقم

( ٧٥ )

- موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبد العزيز  
بالمدينة المنورة ، لوحة رقم ( ٢١٢ ) •  
لغته : عربية •

---

Perihan Çetin : A. E. L. LIII. (١)

(٢) لم تتمكن بريحان شتن من قراءة هذا التشكيل الطغرائى •



- خطه : ثلاث .
- تاريخه : ١١٧٨ هـ / ١٧٦٤ م .
- عدد زلفه : ثلاث .
- صاحبه : على باشا .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٥/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه : صاحب الخيرات على باشا ابن المرحوم محمد باشا ابن المرحوم أحمد باشا قرمانى زاده صاحب ولاية طربلس (١) غرب ١١٧٨ . (١)

تشكيل طغرائي رقم

- موضعه : ببدن ابريق من الفضة محفوظ فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول (٢)، لوحة رقم ( ٣٧٥ ) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلاث .
- تاريخه : ١١٩٠ هـ / ١٧٧٦ م .
- عدد زلفه : زلفة واحدة .
- صاحبه : هاتوباطون .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم ( ٦/١١٤ ) من هذه الرسالة .
- نصه : صاحبه هاتوباطون سنة ١١٩٠ (٣)

---

(١) وردت هكذا والصحيح ( طرابلس الغرب ) .

(٢) Istanbul : op.cit., p1.279.

(٣) لم يحدد فيليز على وجه الدقة تاريخ هذه التحفة والصحيح ما أثبتناه

## تشكيل طغرائي رقم

( ٧٧ )

موضعه: ببدن سلطانية نحاسية وبغطائها ، محفوظة بمتحف طوب قابى

سراي بمدينة استانبول (١)، لوحة رقم ( ٤٠ ) •

لغته : تركية

خطه : ثلث •

تاريخه : القرن الثانى عشر الهجري ( الثامن عشر الميلادي ) •

عدد زلفه : زلفة واحدة •

صاحبه : خزانة الحرمين الشريفين •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم (٧/١١٤) من هذه الرسالة •

نصه : خاصة (٢) حرمين الشريف (٣) دولابنه وقف •

ترجمته : وقف خاص بدولاب الحرمين الشريفين •

## تشكيل طغرائي رقم

( ٧٨ )

موضعه : بكأس من النحاس المطلي بالفضة ، محفوظ فى متحف قسم

الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، لوحة رقم

( ١٣٩ ) •

لغته : عربية •

خطه : ثلث •

تاريخه : القرن الثالث عشر الهجري •

عدد زلفه : ثلاثة •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

Gülcan Kongaz: A . E. S. 8. (١)

(٢) لم تتمكن قولجان كونغاز من قراءة هذه الكلمة

(٣) صحتها قولجان كونغاز ( شريفين ) •

- تفريغه : انظر شكل رقم (٨/١١٤) من هذه الرسالة .  
نصه :

(١) ..... والعافيه

تشكيل طغرائي رقم

( ٧٩ )

- موضعه : فى موضع آخر بالكأس السابق .  
لغته : عربية  
خطه : ثلث .  
تاريخه : القرن الثالث عشر الهجري .  
عدد زلفه : اثنتان .  
أسلوب تنفيذه : حفر غائر .  
تفريغه : انظر شكل رقم (٩/١١٤) من هذه الرسالة .  
نصه :

(١) سيدى ياجبار

الفصل الثاني

المضمون

( أسماء وألقاب )

تعددت مضامين النقوش الكتابية المنقذة فى الأوانى والأدوات المعدنية ما بين وقف، وتملك، واهداء، وتوقيع للصانع على عمله، وبطبيعة الحال فقد اشتملت هذه النصوص على أسماء لشخصيات مختلفة، وأماكن متباينة، ومن هذا المنطلق أمكن حصرها فى نوعين رئيسيين، هما أسماء وألقاب، وفيما يلي عرض مفصل لكلا النوعين :

#### أولا : الأسماء

وتنقسم بدورها الى قسمين، أسماء لأشخاص، وأخرى لأماكن، فالأشخاص يتفرعون بدورهم الى ذكور وإناث، والذكور أمكن تصنيفهم بحسب مكانتهم وطبقاتهم ووظائفهم الى سلاطين، وأمراء، وصدور عظام، ووزراء، وقضاة، وأئمة، وملوك، وأغوات، وصناع. أما الإناث فلم يمثل من اسمائهن إلا نذر يسير، يتمثل بصفة رئيسة فى أسماء أميرات، ومربيات سلاطين.

ولما كانت أغلب الأسماء الواردة فى الأوانى والأدوات المعدنية من الأسماء المشهورة فى التاريخ، والمعروفة عند الباحثين، فسأكتفى بعمل قوائم توضح مولد كل منهم، والمنصب الذى تولاه أو المكانة التى احتلها، وتاريخ وفاته ما أمكن ذلك (١)، أما بقية الأسماء فهى غير معروفة، ومما يؤسف له اننى لم أعثر على ذكر لها فيما اطلعت عليه من مصادر ومراجع متخصصة فى هذا المجال.

ويهمنا من هذه الطبقات طبقة الصناع، وقد توافر لدينا عدد من اسمائهم ورد أغلبها بالمصادر التاريخية، وخاصة الوثائق، أما بعضهم فقد وقع اسمه على العمل الذى قام بصنعه.

وتكمن أهمية معرفة أسماء الصناع وألقابهم فى قيمتها التاريخية والأثرية، فهى تمدنا بأسمائهم، وتخصصاتهم، ومراتبهم، وأساليبهم الفنية وتساعدنا على تتبع العلاقات الأسرية بين أصحاب الحرفة الواحدة، لتعذر ذلك فى المؤلفات التاريخية التى كثيرا ما تنصب على التاريخ السياسى

---

(١) انظر الملحق الثانى من هذه الرسالة.

ورجاله (١). وأحيانا يمكن من خلال الاسم الرجوع الى كتب التراجم ، للبحث فيها عن الفترة التى عاش فيها هذا الصانع ، مما يؤدى بنا الى تاريخ التحفة نفسها تاريخا لامجال للطعن فيه .

ويأتى فى مقدمة الصناع الذين وقعوا أسماءهم على أعمالهم ، المعلم ابراهيم ابن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى ، الذى وقع اسمه بقدرنحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة . (٢)

وقد تجلت فى هذا القدر مقدرة الصانع على الابتكار ، ومهارته فى التنفيذ ، وهذا أمر ليس بمستغرب عليه فقد نال لقب معلم عن جدارة واستحقاق .

ويتميز أسلوبه الفني بقدرته على جمع الأساليب الفنية المختلفة من ايرانية ، وتركية ، ومملوكية ، وقدرته على فرض شخصيته الفنية ، مما يدعونا الى التسليم بأن انتاجه الفني يعد طرازا فنيا مستقلا بذاته ، فهو فى الرسوم الحيوانية التزم بمبدأ التحوير وعدم المحاكاة ، وساعده فى ذلك استخدامه لأسلوب التلخيص عن طريق الخطوط الخارجية ، وهو أسلوب قلما ينجح فى تنفيذه صانع ما ، لصعوبة تنفيذه وبخاصة فى الأعمال المعدنية ، حيث يتعذر على أغلب الصناع ابراز الانفعالات والملاحم والحركات وفق هذا الأسلوب .

ونلمس من خلال الاشكال الحيوانية التى أوردها ، دعوة الصانع بطريقة رمزية الى نشر السلام والمحبة والوئام بين الأقوياء والضعفاء ، وهى المبادئ التى أذاعها الاسلام وشدد على تطبيقها ، وعبر الصانع عن ذلك باستخدام أشكال تمثل القوة ، كالأسود والخيول ، وأخرى تمثل الوداعة ، كالطيور والغزلان ، وأوضح أن باشاعة هذه المبادئ وتطبيقها يسود العدل ،

(١) حسين عبدالرحيم عليوه :

دراسه لبعض الصناع والفنانين بمصر فى عصر المماليك ، ص ٨٨-٩٩ ، مقال بمجلة كلية الآداب ، بجامعة المنصورة ، العدد

الاول ، مايو ١٩٧٩ م .

(٢) راجع نقش رقم ( ٧ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

ويعم الرخاء ، ورمز الى ذلك برسوم السمك . ومن الملاحظ احاطة الصانع لهذه الرسوم برسوم طيور متتابعة .

وبالنسبة للرسوم النباتية فقد امتاز تنفيذه لها بالدقة، وتعد زخرفة التوريق الاسلامية المحورة من النوع المتطور التى مثلها بهذا القدر من أروع مانفذ من هذا النوع من الزخرفة بالأعمال المعدنية فى العصر الاسلامى، كما راعى فى تنفيذه للزخارف الهندسية مبدأ التوازن والتناسب والقيم الجمالية فى التوزيع ، أما الكتابات فظهرت دون المستوى الفني المطلوب ، وهذا لا يقلل من قيمة الصانع ، حيث لا يشترط أن يكون الصانع خطاطا . (١)

ومن صناع الأثاث المعدني المرموقين المعلم ناصر الدين النحاس ، ويبدو من لقبه أنه كان متخصصا فى النحاس ، وقد وقع اسمه على ثريا نحاسية يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) (٢)، وقد بدأ فيها تأثره الشديد بالأسلوب المملوكي ، سواء من حيث تصميمها أو زخرفتها . (٣)

ومما يلاحظ على الأسلوب الفني لهذا الصانع اهتمامه بالتصميم وعنايته به ، حيث صمم هذه الثريا من ثلاثة أجزاء ، الأوسط والاعلى على هيئة قبة ، والأسفل عبارة عن صينية يوضع فيها الفتيل ، وقام باجراء عملية الوصل بين أجزاء هذه الثريا باستخدامه لثلاث سلاسل مثبتة فى الجزء العلوي ، تخترق أطراف الجزء الأوسط المشكل على هيئة قبة على غرار القباب التى ظهرت فى العصر المملوكي ، ويتوسط كل سلسلة فى المنطقة المقابلة لأعلى النهاية العلوية للجزء الأوسط كرة ، القصد منها احداث التوازن أثناء تعليق الثريا ، وزيادة فى تثبيت الثريا فقد أضاف سلسلة رابعة تنطلق من أعلى الجزء الأوسط الى منتصف الجزء العلوى من الداخل ، كما قام بتخريم الجزء السفلي الذى يوضع فيه الفتيل بغرض نفاذ الضوء .

- 
- (١) انظر لوحة رقم ( ٢ ) من هذه الرسالة .
  - (٢) راجع نقش رقم ( ٨ ) بالفصل الأول من هذه الرسالة .
  - (٣) راجع ص ١١٣-١١٤ من هذه الرسالة .

أما من حيث الزخارف فلم يعن بها الصانع كثيرا ، وربما يرجع ذلك الى صعوبة رؤيتها وهى معلقة بالسقف الذى ستوضع فيه ، ولذلك اهتم بالكتابات حيث نفذها بجوانب الجزء الاوسط الذى على هيئة قبة ، وعمل على تكبير حجم الحروف على النحو الذى شاع فى العصر المملوكي . (١)

ومن صناعات الأثاث المعدني الذين وقعوا أسماءهم على أعمالهم الحاج محمود الضراب الذى وقع اسمه على ثريا يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري أيضا (٢) ، ويبدو أن هذا الصانع كان متخصصا فى طريقة الطرق على المعادن ، وعلى الرغم من أنه قريب عهد بالعصر المملوكي فى مصر فان تصميمه للثريا يختلف عما كان معروفا فى العصر المملوكي ، وتبدو مقدرة هذا الصانع فى استحداث تصميم غير معهود ، حيث صمم الثريا على شكل هرمي مكونا من عدة أشكال دائرية تشبه الصوانى ، وتتدرج فى الحجم من الأسفل الى الأعلى ، وتتصل ببعضها بواسطة سلاسل على غرار السلاسل السابقة .

وفيما يتعلق بالزخارف التى نفذها فتتمثل بصفة رئيسية فى الأشكال النجمية ، والمراوح النخيلية ، والهلال ، أما الكتابات فهى دون المستوى الفني المطلوب (٣) - أيضا - .

ومن صناعات الأثاث المعدني فى هذا القرن المعلم ابراهيم ساركارغانى ، الذى وقع اسمه على شمعدان مؤرخ بسنة ٩٥٤ هـ / ١٥٤٧ م ، موجود بجامعة يعقوب آغا فى قسطنطينية . (٤)

أما فى القرن الحادى عشر الهجري فيطالعنا اسم بدوى (٥) الذى وقع اسمه على طست نحاسي من مدينة جده ، ويبدو فى هذا الطست تأثر الصانع

(١) انظر لوحة رقم ( ٢٧٠ ) من هذه الرسالة .

(٢) راجع نقش رقم ( ٩ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٣) انظر لوحة رقم ( ٢٧٢ ) من هذه الرسالة .

(٤) L.A. Mayer : Islamic Metal Workers And Their Works, P.49, Albert Hunding, Geneva, 1950.

(٥) راجع نقش رقم ( ٢٠ ) بالفصل الاول من هذه الرسالة .



بالاسلوب الايراني فى تصميمه ، والاشكال النباتية الشائعة فى الفن الاسلامي. (١)

وفى القرن الثانى عشر الهجري ورد اسم حسين بشه السباك<sup>(٢)</sup> بشمعدان نحاسي مؤرخ بعام ١١٧٩ هـ / ١٧٥٦ م ، محفوظا حاليا بمتحف الآثار التركية الاسلامية فى بورسة ، ويتميز تصميم هذا الشمعدان بقاعدته المنبجعة الى الخارج من أعلاها وأسفلها ، وببدنه النحيف المتعدد الانتفاخات ، كما يلاحظ أن هذا الصانع على دراية كبيرة بفن الخط. (٣)

وفى القرن الثالث عشر الهجرى نلاحظ اسم صانع اسمه فكرى وقع اسمه على مطحنة بن محفوظة فى متحف طوب قابى سراي ، مسبوqa بكلمة عمل<sup>(٤)</sup>، وقد تجلّى فى هذه المطحنة ابتكار الصانع لتصميم غير معهود لمطاحن البن، حيث تتألف من شكل اسطواني يوضع فيه البن ، وفى منتصف أحد وجهيه يبرز الى الخارج قليلا قائم الدوران المضلع ، الذى تدخل فيه اليد المشكله على هيئة منكسرة على دفعتين ، وبرأسها مقبض يمسك من خلاله فى حالة الطحن ، أما من حيث الزخارف فقد أغرم من أنواعها بالزخرفة الخرزية والزخرفة المنكسره ، وقام بتوزيعها بصورة متناسقة ، ولم يهتم هذا الصانع بالزخارف النباتية ، كما بدت الكتابات ضعيفة من حيث مستواها الفنى<sup>(٥)</sup>، وورد فى هذا القرن اسم الاسطه محمد بمطحنة مماثلة للمطحنة السابقه. (٦)

أما المصادر التاريخية فيأتى فى مقدمتها الوثائق ، ومن ذلك سجل فى إرشيف متحف طوب قابى سراي ، برقم ٩٠٦٢ ، يرجع تاريخه لأوائل القرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، وقد وردت فيه بعض أسماء لصناع الآثار المعدني نذكر منها :

(١) قازنجى باشى ( صنع صينية ) .

(١) انظر لوحة رقم ( ٤٠٤ ) من هذه الرسالة .

(٢) راجع نقش رقم ( ٢٨ ) الفصل الاول من هذا الباب

(٣) انظر لوحة رقم ( ٢١٣ ) من هذه الرسالة .

(٤) راجع نقش رقم ( ٥٤ ) الفصل الاول من هذا الباب .

(٥) انظر لوحة رقم ( ١٨٩ ) من هذه الرسالة .

(٦) T.Esnaf : op.cit., p.131.

Süleman Özkan : Filigran-Telkâri, ilgi. Sayı:34 , (12)  
S.35. İstanbul , 1982.



ويعد آغا دار السعادة أكبر موظفى القصر الهمايوني ، وتنطاط به مهمة الإشراف العام على الجناح الذى تسكنه النساء ( الحرم الهمايوني ) ، ويعرف أيضا باسم ( آغا البنات ) ، وقد جرت العادة أن يتولى هذا المنصب السود الخصيان ، ولكن شغله بعض البيض فى القرن العاشر الهجري ، ثم مالبت أن أعيد الى السود منذ سنة ( ١٠٠٣ هـ / ١٥٩٤ م ) ، وكان معظم هؤلاء الأغوات السود هدايا قدمهم الولاة الى السلطان . (١)

وقد عظم نفوذ أغوات دار السعادة منذ أوائل القرن الحادى عشر الهجري وحتى منتصف القرن الثانى عشر ، الى حد أن بعضهم تدخل فى تعيين الصادر العظام وعزلهم ، وكان لأغوات دار السعادة نظارة أوقاف الحرمين الشريفين ابتداء من سنة ٩٩٥ هـ / ١٥٨٧ م ، حيث يشرف على الدولاب ( خزانة أوقاف الحرمين الشريفين ) ، وأيضا على الصرر المرسلّة الى مكة المكرمة ، والمدينة المنورة ، والقدس الشريف .

وفى عام ١٠٠٦ هـ / ١٥٩٧ م ، صدرت ارادة بالحاق بعض الأوقاف بنظارة آغا دار السعادة ، وفى عام ( ١١٢٩ هـ / ١٧١٦ م ) ألحقت أوقاف السلاطين بنظارته ، ثم تنظر نيابة عن السلطان على الأوقاف التى تدخل فى نطاق سلطته . وفى سنة ١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤ م أنشئت مديرية أوقاف الحرمين ، ثم تحولت بعد سنتين الى نظارة أوقاف الحرمين ، وبذلك حلت هذه الوزارة محل نظارة آغا دار السعادة ، وقد اقترن الغاء هذا المنصب بالغاء السلطنة العثمانية ، وزوال دولة الخلافة . (٢)

#### أبوالفتح :

لقب مركب ندر استخدامه فى العصر الاسلامى ، ويعد السلطان محمد الثانى المشهور بالفتح الوحيد من سلاطين آل عثمان تلقب به (٣) ، وذلك

- 
- (١) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٨ .
  - (٢) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٨ - ١٩ .
  - (٣) راجع نقش رقم ( ٣ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

لأن الله سبحانه وتعالى حقق على يديه انتصارات عسكرية مهمة ، كان من  
ابرزها فتح القسطنطينية التي عجز المسلمون عن فتحها ما ينيف على ثمانية  
قرون . (١)

ومما زاد من أهمية هذا الفتح تأكيد الرسول صلى الله عليه وسلم له  
وشناؤه على فاتحيه بقوله : ( لتفتحن القسطنطينية ، فلنعم الأمير أميرها ،  
ولنعم الجيش ذلك الجيش ) (٢) ، ومن هنا أولى المسلمون هذا الفتح اهتماما  
بارزا ، وأفردوا له المؤلفات ، وعقدوا لأجله المؤتمرات والندوات .

#### أسطه :

فى الفارسية أستا من الكلمة الفارسية المعربة أستاذ (٣) ، وتكتب  
فى التركية أوستة ، كما فى الأثاث المعدني العثماني (٤) ، والأسطى هو المانع  
الذى وقف على الصناعة ومهر فيها ، أو أٌجيز ليعمل مستقلا (٥) فى ورشة خاصة  
به .

#### أفندى :

كلمة يونانية معربة ، وقد دخل هذا اللفظ الى اللغة التركية منذ  
القرن السابع الهجري (٦) ، ثم شاع استخدامه فى العصر العثماني لقبا على  
الحائز لرتبة ملازم حتى البيكباشى ، وعلى كل مستخدم فى الحكومة وان لم  
يحتل رتبة .

(١) حاصر المسلمون القسطنطينية قبل محاصرة السلطان محمد الثانى وفتحها  
لها احدى عشر مرة ، سبع منها فى القرنين الهجريين الأولين .

\* محمد فريد بك المحامى :

تاريخ الدولة العلية العثمانية ، ص ٦١ ، طبعة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م

دار الجيل . بيروت .

(٢) أحمد بن حنبل :

المسند ، ٣٣٥/٤ ، الطبعة الثانية ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م ، المكتب

الاسلامى للطباعة والنشر ، دار الفكر ، بيروت .

(٣) احمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٥ .

(٤) T. Esnaf : op.cit. , p.101.

(٥) حسن الباشا : الفنون ، ٧٢/١ .

(٦) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٢٠ .

يكن حائزا على رتبة (١)، وتلقب به أيضا أولاد السلاطين وزوجاتهم ، كما  
تلقب به باشوات مصر وقد ألغي هذا اللقب في تركيا منذ ٢٦ نوفمبر سنة  
١٩٣٤ م ، وظل مستعملا بمصر حتى بعد سنة ١٩٥٢ م (٢) وكذلك بالحجاز .

ومن الذين تلقبوا بهذا اللقب - كما ورد في أعمال الأثاث المعدني  
العثماني - الحاج مصطفى (٣)، وسلطان محمد ابن السلطان عبدالحميد  
الأول (٤)، وسروت سزاء (٥)، وعبدالرحمن أفندي (٦)، وعلى أفندي (٧)،  
وحسكى زاده حسن أفندي (٨).

### أمير :

هو صاحب الأمر والسلطان ، وقد استخدمت هذه اللفظة اسما لوظيفة ،  
أو للدلالة على طبقة أو رتبة أو لقباً فخرياً (٩) ، وقد ورد هذا اللفظ  
بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ المذكر والمؤنث ، وجمع المؤنث (١٠)،  
كما تفرعت عن هذا اللفظة وظيفة أمير آخور التي وردت هكذا بالأثاث (١١)،  
ولفظه آخور فارسية معناها المقلّف ، وكان هذا الاسم يطلق على القائم على  
أمر الدواب من خيل وبغال وإبل في الاصطبلات السلطانية في الدول التركية . (١٢)

### (١) أحمد تيمور باشا :

الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية والتعليمية  
والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق ، ص ٦٦ ، الطبعة الأولى  
١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م ، نشر المؤلفات التيمورية ، مطابع دار الكتاب  
العربي ، القاهرة .

- (٢) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٢١ - ٢٣ .
- (٣) راجع نقش رقم ( ٢٢ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
- (٤) " " " " ( ٣١ ) " " " " " " " " " " " "
- (٥) " " " " ( ٤٣ ) " " " " " " " " " " " "
- (٦) " " " " ( ٤٧ ) " " " " " " " " " " " "
- (٧) " " " " ( ٣٦ ) " " " " " " " " " " " "
- (٨) " " " " ( ٦٠ ) " " " " " " " " " " " "
- (٩) حسن الباشا : ن . م . س ، ١١٥/١
- (١٠) راجع نقش رقم ( ٥٩ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
- (١١) " " " " ( ٣٠ ) " " " " " " " " " " " "
- (١٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ١٧٤/١ - ١٧٥ .

أوحد ملوك الزمان :

نعت به السلطان مراد الثانى ، كما يتضح فى قدر نحاسي محفوظ فى  
متحف الهرميتاج بلننغراد. (١)

امام :

ورد هذا اللفظ فى كثير من الآثار الاسلامية بدلالات وظيفية مختلفة ،  
وهو فى جميع الحالات مشتق من ( أم ) أى تقدم وأصبح قدوة ، وقد كان  
معتقدا أنه يرد ضمن سلسلة الألقاب قبل الاسم (٢) ، فى حين أنه ورد فى  
الأواني المعدنية العثمانية بعد الاسم (٣).

باشا :

كلمة تركية لايزال الأصل الاشتقاقي لها موضع خلاف ، ف قيل : من ( بعاش  
آغا ) ، أى رئيس الأغوات أو كبير الخصيان ، وقيل : من الكلمة الفارسية  
( بادشاه ) ، ومعناها عماد الملك ، وقيل أيضا : أنها من ( باش ) بمعنى  
الرأس أو الرئيس. (٤)

والباشا لقب خاص كان يطلق فى بادىء الأمر على الأمراء ، ثم منحه  
السلطين لكبار رجال الدولة أمثال الوزراء والولاة (٥) ، كما يطلق على  
القادة العسكريين الحائزين على رتبة أميرلواء فما فوقها (٦) ، ثم تلقب  
به كبار التجار ومحافظى الأقاليم وملاك الأراضى (٧) ، وقد ورد هذا اللقب فى  
كثير من أعمال الأواني المعدنية العثمانية. (٨)

- 
- (١) راجع نقش رقم ( ١ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ٩٢/١ - ٩٣ .
  - (٣) راجع نقش رقم ( ٢٢ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٤) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٣٦ .
  - (٥) أحمد عطيه الله : دائرة المعارف الحديثة ، ص ٥٣ ، الطبعة الأولى ،  
يناير ١٩٥١ م ، مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة
  - (٦) أحمد تيمور باشا : ن . م . س ، ص ٦٧ .
  - (٧) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٣٦ .
  - (٨) راجع النقوش رقم ( ٣٩ ، ٥٥ ، ٥٧ - ٥٩ ، ٧١ ، ٧٥ ) بالفصل الأول من  
هذا الباب .

بادشاه :

لقب فارسي مركب من كلمتين ( باد ) بمعنى تخت أو عرش ، و ( شاه ) بمعنى صاحب أو سيد ، وبذلك يعنى هذا اللقب صاحب أو سيد العرش (١)، وهو مرادف لكلمة ملك أو سلطان في اللغة العربية ، وكان يطلق على خانات خيوه . (٢) وأول من تلقب بهذا اللقب من السلاطين العثمانيين عثمان آرطغرل مؤسس الدولة العثمانية ، عقب وفاة علاء الدين آخر سلاطين السلاجقة (٣)، وورد اللقب بالأشاث المعدني العثماني في الأعمال المسجل عليها اسم السلطان بايزيد الثاني (٤)، والسلطان محمود الأول . (٥)

بك :

( بيك ) أو ( بك ) كلمة تركية معناها الكبير ، وأصلها مقصور من بيوك أى كبير ، ومن الملاحظ أن هذا اللقب يستعمل ملحقاً بالاسم (٦) ، وقد أطلق في بداية الأمر على الأمراء ، وأبناء السلاطين ، وأطلق في العصر العثماني على حكام الولايات ، ثم على العسكريين الحائزين على رتبة قائم مقام ، وأميرالآلای (٧) . وهكذا . وكان ورودها بالأشاث المعدني العثماني بالمصغتين المشار إليهما في بداية الحديث عن هذا اللقب . (٨)

حاج :

يطلق هذا اللقب عرفاً على من أدى فريضة الحج الى بيت الله الحرام بمكة المكرمة ، وكان يغلب ذكره في النقوش الأثرية بصيغة الحاج الى بيت الله ، وفي العصر المملوكي أطلق على مقدمي الدولة ، ومهتارية البيوت

- 
- (١) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٢٠ .
  - (٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٠ .
  - (٣) محمد فريد بك : ن . م . س ، ص ٤١ .
  - (٤) راجع نقش رقم ( ٥ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٥) راجع نقش رقم ( ٢٤ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٢٥ .
  - (٧) أحمد تيمور باشا : ن . م . س ، ص ٦٧ .
  - (٨) راجع النقوش رقم ( ٦١ ، ٧٤ ) بالفصل الأول من هذا الباب .



وأمثالهم وان لم يكن قد حجوا (١) ، أما بالأثاث المعدني فقد ورد بصيغ المذكر مثل ( الحاج ) (٢) و ( حاجي ) (٣) ، وأيضا بصيغة المؤنث مثل ( الحاجه ) (٤) .

#### خاتون :

لفظ فارسي يعنى المرأة صاحبة التصرف فى البيت (٥) ، وذلك للإشارة الى الجليلات من النساء وخصوصا أميرات الأسر الحاكمة (٦) ، وقد ورد هذا اللفظ بأعمال الأثاث المعدني العثماني التي أوقفها زوجات السلاطين . (٧)

#### خادم الحرم الشريف النبوى :

أى الذى يقوم بالخدمة الفعلية فى المسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة (٨) ، وقد تلقب بذلك عبده عنبر . (٩)

#### الخاقان المعظم :

لقب مركب من كلمتين ( خاقان ) وهى لفظة تركية معربة ، كانت تطلق على من تسمو بالاتراك قبل الاسلام ، ودخل العالم الاسلامي فأطلق على رؤساء الترك (١٠) ، أما ( المعظم ) فهى من العظمة ، وقد تلقب بهذا اللقب السلاطين العثمانيون الأوائل ، ومنهم السلطان محمد الثانى المعروف بالفاتح ، كما ورد بشمعدان نحاسي لايزال موجودا بالجامع الذى يحمل اسمه . (١١)

#### خان :

لقب تركي يطلق على شيوخ الأمراء من قبائل الترك منذ فجر الاسلام ،

- 
- (١) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
  - (٢) راجع النقوش رقم ( ٩ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٦٣ ) بالفصل الاول من هذا الباب
  - (٣) راجع النقش رقم ( ٢٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٤) " " " " ( ٤٧ ) " " " " " " " " " " " "
  - (٥) ادى شير : ن . م . س . ص ٥١ .
  - (٦) حسن الباشا : ن . م . س . ص ٢٦٥ .
  - (٧) راجع نقش رقم ( ٤٦ ) بالفصل الاول من هذا الباب
  - (٨) حسن الباشا : الفنون ، ١/ ٤٤٠ .
  - (٩) راجع نقش رقم ( ٤٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب
  - (١٠) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧١ .
  - (١١) راجع نقش رقم ( ٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

ويعنى الرئيس ، ثم أطلق بعد ذلك على الولاة الذين كان يعترفون بتبعية حتى لو كانت اسمية لسيد الاسرة الأعظم الذى تلقب ب ( خاقان أوقان ) ، ودخل العالم الاسلامى مع الترك والتتار علما على السلطنة (١) ، وفى العصر العثماني صار هذا اللقب مرادفا لاسم السلطان ، حيث أصبح لقباً رسمياً جرى استخدامه فى المكاتبات والنقوش التى تخلد اسم السلطان ، ومن ضمنها الآثار المعدني (٢).

#### خانم :

لفظة فارسية بمعنى السيدة (٣) ، وقد شاع استخدام هذا اللقب فى أعمال الآثار المعدني العثماني (٤) ، وذلك خلافا لما ذكره فان برشم من أن هذا اللفظ لم يرد فى النقوش الاسلاميه الا مرة واحدة (٥).

#### خديو :

فارسيته ( خديو ) ، التى تعنى المالك (٦) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الآثار المعدني المنسوبة للأسرة الخديوية فى مصر (٧).

#### خليفة :

خليفة الرجل فى اللغة الذى يجيء بعده ، وقد أستخدم هذا اللفظ بصفة رئيسه لقباً للحاكم الأعلى الذى أسند اليه أمر الاشراف على الأمة الاسلاميه بعد النبى صلى الله عليه وسلم (٨) ، أما بالآثار المعدني العثماني فقد ورد اللفظ مضافا الى لقب (٩) ، وربما يعنى نائبه .

- 
- (١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ .
  - (٢) راجع النقوش رقم ( ٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٦٧ - ٧٠ ، ٧٢ )  
بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٣) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ .
  - (٤) راجع النقوش رقم ( ٣٥ ، ٧٥ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٥) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ .
  - (٦) أدى شير : ن . م . س ، ص ٥٢ .
  - (٧) راجع النقوش رقم ( ٥٧ ، ٥٩ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٨) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .
  - (٩) راجع نقش رقم ( ٤٢ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

دوكمه حي :

لفظة تركية تعنى فى العربية السباك ، وهو الصانع الذى يذيب المعادن ليشكلها الى أعمال صالحة للاستعمال<sup>(١)</sup>، وبهذه الدلالة ورد اللفظ فى أعمال الأثاث المعدني العثماني<sup>(٢)</sup>.

السلطان :

وهو فى اللغة مشتق من السلاطة بمعنى القهر ، ولذلك أطلق على الحاكم ، كما ورد اللفظ فى آيات قرآنية عديدة بمعنى الحجة والبرهان ، ومنذ القرن الأول الهجري استخدم للدلالة على سلطة الحكومة ، والوالى أو الحاكم ، ثم صار يطلق على عظماء الدولة ، وفى هذه الحالة كان نعنا فخريا ، ثم أصبح لقباً عاماً بعد أن تغلب ملوك الشرق على الخلفاء ، ثم أطلق على المستقلين من الولاة ، وفى العصر السلجوقي استخدم لقباً عاماً على السلاجقة ، ويرجح أن هذا اللقب أخذ فى عهدهم يتحدد مدلوله حاكماً أعظم<sup>(٣)</sup>.

أما فى العصر العثماني فقد أطلق بصفة رسمية منذ عهد بايزيد الثانى ( ٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٤١٢ م ) ليدل على رئيس الدولة ، حيث كان الحكام العثمانيون من قبله يتلقبون به بصفة غير رسمية<sup>(٤)</sup>، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ مختلفه منها ( السلطان ابن السلطان )<sup>(٥)</sup> و ( سلطان )<sup>(٦)</sup> ، كما دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل ( السلطان الأعظم )<sup>(٧)</sup>.

السيد :

فى اللغة المالك ، وقد أطلق لقباً عاماً على الأجلاء من الرجال ،

- 
- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٥٨٨/٣ .
  - (٢) راجع نقش رقم ( ٢٨ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٣٢٣ - ٣٢٥ .
  - (٤) أحمد متولى : الشئح العثمانى للشام ومصر من واقع الوثائق والعمائر التركية والصربية المعاصرة ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ٢٨ .
  - (٥) راجع النقوش رقم ( ٣ ، ١٥ ، ٢٧ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٦) راجع النقوش رقم ( ٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٨ ، ٥٣ ، ٦٥ - ٦٦ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٧) راجع نقش رقم ( ٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ مختلفة منها ( السيد ) (٢) و ( سيدى ) (٣) كما ورد مركبا مثل ( سيد الأنام ) (٤) ، والمعنى به هنا سيدنا محمد بن عبدالله عليه الصلاة والسلام .

مؤنث شريف من الشرف وهو العلو والرفعة ، ثم أطلق على ابناء فاطمة الزهراء بنت النبی صلی اللہ علیہ وسلم ، أما فی العصر المملوکي فالی جانب استخدامه حسب المدلول السابق - فقد اصطلح على أن يرد فی سلسلة الألقاب المفتحة ، ثم صفة تشير الى القداسة أو الملكية ، وجرى العرف على استعماله فی عصرهم لما يضاف الى السلطان من أنواع المكاتبات<sup>(٥)</sup> وفی العصر العثماني شاع إطلاقه على ابناء فاطمة الزهراء ، وقد ورد بالأشاث المعدنی فی هذا العصر متقدما على الاسم . (٦)

لفظة تركية تقابل في العربية أميروبهذه الدلالة ورد اللقب بالأشاث  
المعدنى . (٧)

في اللغة الطاعن في السن ، وربما قصد به من يجب توقيره ، وكان

- (١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٤٥ - ٣٤٩ .  
 (٢) راجع نقش رقم ( ٤٣ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
 (٣) " " " " ( ٤١ ) " " " "  
 (٤) " " " " ( ١٠ ) " " " "  
 (٥) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٥٧ - ٣٥٩ .  
 (٦) راجع نقش رقم ( ٤٦ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
 (٧) راجع النقوش رقم ( ٣١ ، ٥٣ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

يطلق عرفاً على كبار السن والعلماء ، ويمرور الزمن صار مجال استخدامه واسعاً (١)، وقد ورد هذا اللقب بالأوآني المعدنية العثمانية على صيغتين ، مفردة (٢)، ومركبة مثل شيخ القبيلة العمرية . (٣)

**صاحب :**

بمعنى المعاشر كما فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم ، ثم بدئ فى استخدامه نعتا خاصا فى العصر البويهى ، ثم صار لقبا على من ولي الوزارة (٤) أما بالاراني المعدنية العثمانية فقد ورد متقدما على القاب أخرى ، كما ورد بصيغة ضمير الغائب ، فمن حيث وروده ضمن القاب أخرى فقد أستخدم ليدل على علو المكانة ، ونذكر من ذلك ( صاحب الشوكة والكرامة والمهابة والقدرة ) (٥) و ( صاحب الشوكة والكرامة ) (٦) و ( صاحب النجابة ) (٧) و ( صاحبة الدولة والعصمة ) (٨) و ( صاحبة العصمة ) (٩) ، كما استخدم اللفظ ليدل على النقاء مثل ( صاحب الديـن الطاهر ) (١٠) . كما استخدم اللفظ ليدل على الولاية نحو ( صاحب ولاية طرابلس الغرب ) (١١) ، واستخدم أيضا ليدل على الاحسان ، ومن أمثلة ذلك ( صاحب الخيرات والحسنات ) (١٢) ، و ( صاحب الخيرات ) (١٣) و ( صاحبة الخيرات ) (١٤) . اما من حيث وروده بصيغة الضمير الغائب مثل ( صاحبه )

- (١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٦٤ .  
(٢) راجع نقش رقم ( ١٨ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
(٣) " " " " ( ١٨ ) " " "  
(٤) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٦٧ .  
(٥) راجع نقش رقم ( ٢٤ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
(٦) " " " " " ( ٣١ ) " " "  
(٧) " " " " " ( ٣١ ) " " "  
(٨) " " " " " ( ٦٥ ) " " "  
(٩) " النقوش رقم ( ٥١ ، ٥٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
(١٠) راجع نقش رقم ( ٥ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
(١١) \* " " ( ٧٥ ) " " "  
(١٢) " " " ( ٢٨ ) " " "  
(١٣) راجع النقوش رقم ( ٢٢ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧٥ ) بالفصل الأول من هذا الباب  
(١٤) راجع النقوش رقم ( ٣٥ ، ٤٦ - ٤٧ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

الذى يفيد التملك ، فقد شاع استخدام هذه الصيغة بالأواني المعدنية فى العصر العثمانية . (١)

#### صدر أعظم :

يتكون هذا اللقب من كلمتين ، صدر بمعنى أول كل شيء ، وأعظم من أفعّل التفضيل من العظمه بمعنى الكبرياء ، وهذا اللقب استعمل للكناية المكانية فكان يقصد به صدر المجلس ، وكني به عن الملعب إشارة إلى مهابته ومكانته بين قومه (٢) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأواني المعدنية المنسوبة للمصدر العظام ، أمثال محمد رؤوف باشا (٣)

#### ضراب :

وهو العامل الذى يضرب العُملَه ، كما أطلق على من يشكل النحاس إلى أوان ، وأدوات بواسطة الضرب أو الطرق (٤) ، وبهذه الدلالة ورد اسم الحاج محمود الذى كان متخصصا فى الطرق فى النحاس . (٥)

#### ظل الله :

يشير إلى أن صاحب اللقب يُلجأ إليه من الجور (٦) ، وقد أطلق على السلطان بايزيد ضمن قصيده نقشت بشرى نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول (٧) .

#### علمدار :

لفظه مركبة من ( علم ) العربية بمعنى راية ، و ( دار ) الفارسية التى تعنى يمسك ، وبذلك يصبح المعنى الكلى لهذا اللفظ ممسك العلم ،

(١) راجع النقوش رقم ( ١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٦ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ١٦٢ ، ٣٧٧ .

(٣) راجع نقش رقم ( ٣٩ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٤) حسن الباشا : الفنون ، ٧٢٨/٢ .

(٥) راجع نقش رقم ( ٩ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٤ .

(٧) راجع نقش رقم ( ٥ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

وكانت تطلق على من حمل العلم مع السلطان في المواكب ، وقد عرفت وظيفة علمدار في الدول التركية التي تفرعت عن الخلافة العباسية (١) ، وبهذا المعنى وردت بالأواني المعدنية في العصر العثماني . (٢)

#### الغازي :

في اللغة العربية بمعنى المحارب أو المقاتل ، أما في اللغات الإسلامية الأخرى فتعني المجاهد أو المقاتل في سبيل الله ، ولذلك عرفت حروب النبي عليه الصلاة والسلام بالمغازي ، ويعد هذا اللقب من أهم الألقاب السنية (٣) ، وقد شاع استخدامه في العصور التي كثر فيها الجهاد في سبيل الله ، ومن هذه العصور العصر العثماني ، وكان هذا اللقب لا يمنح للسلطان إلا إذا اشترك في الغزو بنفسه ، ثم صار يمنح بموجب فتوى شرعية يصدرها شيخ الإسلام وإن لم يكن السلطان قد اشترك بنفسه في المعركة (٤) ، وقد ورد اللقب بالأواني المعدنية العثمانية على سيفتين ، مفردة (٥) ، ومركبة مثل الغازي في سبيل الله . (٦)

#### الفقير :

وهو من ألقاب التواضع والتذلل لله سبحانه وتعالى التي يكثُر ورودها في شواهد القبور (٧) ، وقد ورد في الأواني المعدنية متقدما على الاسم في نص يفيد التملك . (٨)

#### الفقيه :

في اللغة من فقه أي صار الفقه له سجية ، وقد أطلق في أول الأمر

- 
- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٧٨٩/٢ - ٧٩٠ .
  - (٢) راجع نقش رقم ( ٢٦ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٤١١ .
  - (٤) Suha Umur : OsmaniPadişah Tugralari, S.84, Istanbul ,
  - (٥) راجع النقوش رقم ( ٢٤ ، ٢٧ ) بالفصل الأول من هذا الباب . 1980 .
  - (٦) راجع نقش رقم ( ٢ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٧) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٤٢٢ .
  - (٨) راجع نقش رقم ( ٧٣ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

على قراء القرآن الكريم ، ثم على من تبحر فى العلوم الشرعية (١) ، وقد ورد هذا اللقب فى أعمال الأثاث المعدني العثماني لقب أسرة ، ومن أمثلة ذلك المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولي (٢) .

#### قادين :

تحريف لكلمة خاتون ، ويمثل هذا اللقب أعلى درجة تنالها الجارية فى القصر ، فإذا مانالتها يخصلها جناحا فيه ، ومرتباً ، وخدماء (٣) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني التى أهديت أو أوقفت لله تعالى من قبل هؤلاء الجوارى (٤) .

#### قاضى القضاة :

وظيفة تعنى رئيس القضاة وكبيرهم (٥) ، وقد أنيطت هذه الوظيفة بالشيخ أبو الفرج ، كما ورد بصحن نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة (٦) .

#### قبودان :

لقب فى الحربية العثمانية ، يمنح لمن يصل رتبة (قول آغاسى) ، ومنهائه رئيس أو قائد السفينة (٧) وربما يرجع أصل هذه الكلمة إلى قبطان العربىة أو (Capitano) الإيطالية (٨) .  
كريم :

هو الخالص من اللؤم ، ثم أطلق بدلالات متنوعه ، منها الإشارة الى صلة الأخوة بمعنى ( الاخت ) اذا كان اسم المذكر مسبقاً باللقب مؤنثاً (٩) ، كما فى شمعدان نحاسي محفوظ حالياً فى متحف قصر المنيل بالقاهرة ، حيث ورد

- 
- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٨٠٧/٢ - ٨٠٨ .
  - (٢) راجع نقش رقم ( ٧ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٣) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٨٣ .
  - (٤) راجع النقوش رقم ( ١٧ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٠ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٥) حسن الباشا : الفنون ، ٨٦٧/٢ .
  - (٦) راجع نقش رقم ( ١٨ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٧) شمس الدين سامى : ن . م . س : ص ١٠٥٤ . العربية
  - (٨) طوبيا العنيسى : تفسير الالفاظ الدخيلة فى اللغة لامع ذكر أصلها بحروفه ، ص ٥٥ ، طبعة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م ، دار العرب ، القاهرة .
  - (٩) حسن الباشا : الالقاب ، ص ٤٣٧ - ٤٣٨ .



اللقب فيه جمعا على النحو التالى : ( كريمات الأميرة خديجة عباس حليم ) (١)

#### مالك :

خلاف المملوك ، وهو من الألقاب الملكية فى العصر الاسلامي (٢) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغة مفردة (٣) ، كما ورد بصيغه مركبة ، حيث دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل ( مالك العالم ) الذى أطلق على السلطان محمود الأول (٤) ، و ( مالك السيف والقلم والعلم والعلم ) وذلك على الشيخ أبو الفرج قاضى القضاة (٥) .

#### مصباح الظلام :

ويقصد به رسول الهدى محمد بن عبدالله عليه الصلاة والسلام ، الذى حمل مشعل الاسلام ليبدد به الظلمات التى كانت تقبع فيها البشرية ، وبهذا المعنى ورد اللقب بالآثاث المعدني العثماني (٦) .

#### مظفر :

من الظفر وهو النصر ، واللقب الى جانب معناه الحربى يحوى مدلولاً دينياً ، اذ انه يرمى الى أن الملقب به نظراً لتقواه وصلاحه فانه مؤيد من الله سبحانه وتعالى فى انتصاره على أعدائه (٧) ، وقد أطلق هذا اللقب على السلاطين العثمانيين الذين نفذت طغراواتهم ببعض أنواع الآثاث المعدني (٨) .

#### معلم :

ورد هذا اللقب فى كثير من التحف الاسلامية اما اسما لوظيفة ، أو لقباً للصانع الماهر الذى يتمتع بشيء من الاشراف على غيره من الصانع ، أو كان

- 
- (١) راجع نقش رقم ( ٥٩ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٢) حسن الباشا : ن . س ، ص ٤٤٤ .
  - (٣) راجع نقش رقم ( ٢٠ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٤) " " " " ( ٢٤ )
  - (٥) " " " " ( ١٨ )
  - (٦) " " " " ( ١٠ )
  - (٧) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٤٧٣ .
  - (٨) راجع النقوش رقم ( ٦٧ - ٧٠ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

له فضل تعليم غيره من أبناء حرفته (١)، وبهذه الدلالة ورد اللقب بنقش كتابي باسم المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولي . (٢)

#### مؤيد بنصر الله :

ورد هذا اللقب بالألف الم معدنية العثمانية مركبا من كلمتين (مؤيد) وهو اسم مفعول من الأيد والمراد أن الله تعالى يؤيده ويقويه (٣) ، أما ب ( نصر الله ) فهي مضاف الى مؤيد ، وهذا النوع من الألقاب يشير الى قوة عقيدة الملقب به ، وهو السلطان محمد الفاتح . (٤)

#### نحاس :

هو صانع الأدوات النحاسية (٥)، وقد ورد هذا اللقب بشريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، سجل عليها اسم الصانع المعلم ناصر الدين النحاس (٦) .

#### والده :

يشير الى الأم (٧) ، وقد ورد بهذا المدلول فى كثير من أعمال الأتراك المعدنية فى العصر العثماني التى أوقفت أو أهديت من قبل زوجات السلاطين . (٨)

#### وزير :

كلمة عربية اختلف فى اشتقاقها ، ف قيل : انها مشتقة من الوزر (بفتح الواو والزاي ) وهو الملجأ ، وقد سمى بذلك الوزير ، لأن الرعية يلجأون اليه فى حوائجهم ، وقيل : مشتقة من الأوزار بمعنى الأمتعة ، لأنه متقلد بخزائن الملك وأمتعته ، وقيل : من الوزر - بكسر الواو وسكون الزاي - وهو

- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٣ / ١١٠٨ - ١١١٠ .
- (٢) راجع النقوش رقم ( ٧ ، ٨ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٥٢٢ .
- (٤) راجع نقش رقم ( ٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٥) حسن الباشا : الفنون ، ٣ / ١٢٧٥ .
- (٦) راجع نقش رقم ( ٨ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٧) حسن الباشا : الألقاب ، ٥٣٩ .
- (٨) راجع النقوش رقم ( ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

الثقل ، لأنه يتحمل أثقال الملك ، وقيل : من الأزر ، وهو الظهر ، سمي بذلك لأنه يقوى الحاكم الأعلى كما يقوى الظهر البدن (١) ، وقد عرفت وظيفة الوزير منذ فجر الاسلام ، ولكن معالمها لم تتحدد الا منذ العصر العباسي ، ويبدو أن هذا المنصب قد تطور عن منصب الكاتب في العصر الأموي ، وخلال العصر الاسلامي تأرجح هذا المنصب بين القوة والضعف ، وكان يشغله المدنيون والعسكريون ، وفي هذه الحالة كان يأتي معه لقب آخر يحدد الطائفة التي ينتمي اليها صاحب اللقب . (٢) وقد ورد هذا اللفظ بالألف في المعنوية في العصر العثماني في الأعمال التي أهداها أو أوقفها الصدور العظام (٣) .

#### وكيل :

هو الذي ينوب عن آخر في القيام ببعض أعماله ، وقد وردت بعض الوظائف مشتقة من هذا اللفظ (٤) ، ومنها بالألف المعنوية العثمانية ( وكيل دار السعادة ) . (٥)

- 
- (١) حسن الباشا : الفنون ١٣٢٢/٣ .
  - (٢) حسن الباشا : دراسات في الحضارة الاسلامية ، ص ٤٠ - ٤٢ ، طبعة ١٩٧٥م ، دار الاتحاد العربي للطباعة ، نشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
  - (٣) راجع نقش رقم ( ١٠ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٤) حسن الباشا : ن . م . س ، ١٣٤٢/٣ .
  - (٥) راجع نقش رقم ( ٣٨ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

الفصل الثالث  
التخلييل الفني

سأقوم فى هذه الدراسة بأجراء تحليل فني شامل للكتابات المنفذة بالأواقي المعدنية العثمانية ، من حيث أنواع الخط ، وأشكال التوقيعات ، وقواعد تنفيذ هذه النقوش ، ثم أعرض للناحية الأدبية فيها .

### أولا : أنواع الخط :

ورث العثمانيون الخط العربي عن الأمم التى سبقتهم ، وساروا به الى الأمام خطوات واسعة ، بدأت بتقليد ماكان معروفا من أنواعه مروراً بتحسينها وتطويرها ، وانتهت بابتكار أنواع أخرى لم تكن معروفة من قبل ، وذلك بفضل نخبة من أشهر الخطاطين المسلمين الذين عاشوا فى هذا العصر . (١)

وعلى الرغم من ذلك فان أغلب النقوش الكتابية المنفذة بالأثاث المعدني العثماني لا ترقى لمستوى فني يمكن أن نولييه اهتمامنا فى هذه الدراسة ، من حيث ضبط موازينه بموازين أشهر خطاطي هذا العصر . وربما يعزى هذا الأمر الى صعوبة نقش الحروف بهذا النوع من الاعمال .

ويرتبط بذلك أيضا عدم دراية معظم الصناع بفنون الخط العربي ، كما أن أغلب الأعمال ليس مما عمل للسلطين والأمراء ومن فى طبقتهم ، ومن هذا المنطلق سوف أكتفى ببيان أشكال الحرف فقط فى كل نوع من أنواع الخط التى جرى تنفيذها بالأثاث ( موضوع الدراسة ) .

### (١) الثالث :

ويعبر عنه ب ( أم الخطوط ) (٢) ، وهو خط متطور من خط النسخ ، وسمى بذلك لأنه يساوى ثلث حجم خط النسخ الكبير الذى كان يكتب به على (الطومار) (٣) ، وقد احتل هذا الخط مكانة مرموقة فى العصر العثماني ، اذ زينت به العماثر ،

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق :

الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثماني ، ص ١٧٣ - ١٨٩ .

(٢) محمد طاهر الكردي :

تاريخ الخط العربى وآدابه ، ص ١٠١ ، الطبعة الاولى ، ١٣٥٨هـ /

١٩٣٩ م ، مكتبة الهلال ، القاهرة .

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٧٥ .

وحليت به المصاحف والمؤلفات ، والأعمال التطبيقية ، وحظي بتطوير كبير  
لم يصله أى خط آخر ، من ضبط لموازينه ، وتوليد أنواع أخرى من الخطوط  
منه . (١)

وأىضا احتل هذا النوع من الخطوط مكانة بارزة فى أعمال الاثـاث  
المعدني العثماني ، حيث استخدم الصناع من أشكاله ، ذى الأرضية النباتية ،  
والثلث الذى تنتهى حروفه بأشكال نباتية ، والثلث العادي ، كما يتضح من  
خلال الجداول التالية التى تبين أشكال الحروف ، مفردة ، ومركبة ، سواء  
أكانت مبتدأة أم وسطية أم منتهية :

---

(١) Muhiddin Serin : Hat Sanatimiz, SS.43,48, Kubbealti- neşriyate, Istanbul, 1982.







اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأوراق  
المعدنية العثمانية بخط الثالث

نقش رقعة م ( ١٠ )			نقش رقعة م ( ٥ )			الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً	
مفرد			مفرد				
مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى		
ا		ح	ا		ح	ا	
		خ			خ	ب	
		د			د	ج	
		ذ			ذ	ز	
		ر			ر	س	
		ز			ز	ش	
		س			س	ض	
		ص			ص	ظ	
		ق			ق	غ	
		ك			ك	ف	
		ل			ل	ق	
		م			م	ك	
		ن			ن	ل	
		هـ			هـ	م	
		و			و	ن	
		ز			ز	هـ	
		ح			ح	و	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل			ل	لا	
		م			م	لا	
		ن			ن	لا	
		هـ			هـ	لا	
		و			و	لا	
		ز			ز	لا	
		ح			ح	لا	
		خ			خ	لا	
		د			د	لا	
		ذ			ذ	لا	
		ر			ر	لا	
		ز			ز	لا	
		س			س	لا	
		ص			ص	لا	
		ق			ق	لا	
		ك			ك	لا	
		ل</					



اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولى  
المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً	نقش ورق م ( ١٣ )						نقش ورق م ( ١٤ )					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ك												
ل												
م												
ن												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												
ح												
ط												
ي												
ا												
ب												
ج												
د												
هـ												
و												
ز												

نقش ورقه م ( ۱۵ )			نقش ورقه م ( ۱۶ )			الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدی	وسط	منتهی	مبتدی	وسط	منتهی	
			۱			ا
			۵			ب
						ح
						ز
						ر
						ش
						ض
						ظ
						غ
						ف
						ق
						ک
						ل
						م
						ن
						ه
						و
						لا
						لا
						ی





اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالوان  
المعدنية العثمانية بخط الثالث

نقش ورقه م ( ٢٨ )			نقش ورقه م ( ٣١ )			الحروف العربية مرتبة ترتبا هجائيا
مفرد			مفرد			
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	
١	١	١	١	١	١	ب
	٢	٢		٢	٢	ح
	٣	٣		٣	٣	ز
	٤	٤		٤	٤	ر
	٥	٥		٥	٥	س
	٦	٦		٦	٦	ش
	٧	٧		٧	٧	ض
	٨	٨		٨	٨	ظ
	٩	٩		٩	٩	غ
	١٠	١٠		١٠	١٠	ف
	١١	١١		١١	١١	ق
	١٢	١٢		١٢	١٢	ك
	١٣	١٣		١٣	١٣	ل
	١٤	١٤		١٤	١٤	م
	١٥	١٥		١٥	١٥	ن
	١٦	١٦		١٦	١٦	هـ
	١٧	١٧		١٧	١٧	و
	١٨	١٨		١٨	١٨	لا
	١٩	١٩		١٩	١٩	لا
	٢٠	٢٠		٢٠	٢٠	لا
	٢١	٢١		٢١	٢١	لا
	٢٢	٢٢		٢٢	٢٢	لا
	٢٣	٢٣		٢٣	٢٣	لا
	٢٤	٢٤		٢٤	٢٤	لا
	٢٥	٢٥		٢٥	٢٥	لا
	٢٦	٢٦		٢٦	٢٦	لا
	٢٧	٢٧		٢٧	٢٧	لا
	٢٨	٢٨		٢٨	٢٨	لا
	٢٩	٢٩		٢٩	٢٩	لا
	٣٠	٣٠		٣٠	٣٠	لا
	٣١	٣١		٣١	٣١	لا
	٣٢	٣٢		٣٢	٣٢	لا
	٣٣	٣٣		٣٣	٣٣	لا
	٣٤	٣٤		٣٤	٣٤	لا
	٣٥	٣٥		٣٥	٣٥	لا
	٣٦	٣٦		٣٦	٣٦	لا
	٣٧	٣٧		٣٧	٣٧	لا
	٣٨	٣٨		٣٨	٣٨	لا
	٣٩	٣٩		٣٩	٣٩	لا
	٤٠	٤٠		٤٠	٤٠	لا
	٤١	٤١		٤١	٤١	لا
	٤٢	٤٢		٤٢	٤٢	لا
	٤٣	٤٣		٤٣	٤٣	لا
	٤٤	٤٤		٤٤	٤٤	لا
	٤٥	٤٥		٤٥	٤٥	لا
	٤٦	٤٦		٤٦	٤٦	لا
	٤٧	٤٧		٤٧	٤٧	لا
	٤٨	٤٨		٤٨	٤٨	لا
	٤٩	٤٩		٤٩	٤٩	لا
	٥٠	٥٠		٥٠	٥٠	لا
	٥١	٥١		٥١	٥١	لا
	٥٢	٥٢		٥٢	٥٢	لا
	٥٣	٥٣		٥٣	٥٣	لا
	٥٤	٥٤		٥٤	٥٤	لا
	٥٥	٥٥		٥٥	٥٥	لا
	٥٦	٥٦		٥٦	٥٦	لا
	٥٧	٥٧		٥٧	٥٧	لا
	٥٨	٥٨		٥٨	٥٨	لا
	٥٩	٥٩		٥٩	٥٩	لا
	٦٠	٦٠		٦٠	٦٠	لا
	٦١	٦١		٦١	٦١	لا
	٦٢	٦٢		٦٢	٦٢	لا
	٦٣	٦٣		٦٣	٦٣	لا
	٦٤	٦٤		٦٤	٦٤	لا
	٦٥	٦٥		٦٥	٦٥	لا
	٦٦	٦٦		٦٦	٦٦	لا
	٦٧	٦٧		٦٧	٦٧	لا
	٦٨	٦٨		٦٨	٦٨	لا
	٦٩	٦٩		٦٩	٦٩	لا
	٧٠	٧٠		٧٠	٧٠	لا
	٧١	٧١		٧١	٧١	لا
	٧٢	٧٢		٧٢	٧٢	لا
	٧٣	٧٣		٧٣	٧٣	لا
	٧٤	٧٤		٧٤	٧٤	لا
	٧٥	٧٥		٧٥	٧٥	لا
	٧٦	٧٦		٧٦	٧٦	لا
	٧٧	٧٧		٧٧	٧٧	لا
	٧٨	٧٨		٧٨	٧٨	لا
	٧٩	٧٩		٧٩	٧٩	لا
	٨٠	٨٠		٨٠	٨٠	لا
	٨١	٨١		٨١	٨١	لا
	٨٢	٨٢		٨٢	٨٢	لا
	٨٣	٨٣		٨٣	٨٣	لا
	٨٤	٨٤		٨٤	٨٤	لا
	٨٥	٨٥		٨٥	٨٥	لا
	٨٦	٨٦		٨٦	٨٦	لا
	٨٧	٨٧		٨٧	٨٧	لا
	٨٨	٨٨		٨٨	٨٨	لا
	٨٩	٨٩		٨٩	٨٩	لا
	٩٠	٩٠		٩٠	٩٠	لا
	٩١	٩١		٩١	٩١	لا
	٩٢	٩٢		٩٢	٩٢	لا
	٩٣	٩٣		٩٣	٩٣	لا
	٩٤	٩٤		٩٤	٩٤	لا
	٩٥	٩٥		٩٥	٩٥	لا
	٩٦	٩٦		٩٦	٩٦	لا
	٩٧	٩٧		٩٧	٩٧	لا
	٩٨	٩٨		٩٨	٩٨	لا
	٩٩	٩٩		٩٩	٩٩	لا
	١٠٠	١٠٠		١٠٠	١٠٠	لا





اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنقذة بالاراني  
المعدنية العثمانية بخط الثلث

نقش رقص ( ۲۷ )			نقش رقص ( ۴۱ )			الحروف العربية مرتبة ترتیب هجائیا
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدی	وسط	منتهی	مبتدی	وسط	منتهی	
						ا
						ب
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ث
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاعراب  
المعدنية العثمانية بخط الثلث

نقش شرقى م ( ٤٥ )						نقش شرقى م ( ٤٣ )						الحروف انعربية مرتبة ترتيا هجايا
مركب			مفرد			مركب			مفرد			
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
١	٦					د	ر	هـ	١	ث	٦	ا ب ج ح خ ز ر ز س ش ض ظ ع ف ق ك ل م ن هـ و لا لا ي
		ع							قا			
	١	م				ن				و		
ي						لوا					ي	









اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنقذة بالاولى.  
المعدنية العثمانية بخط الثلث

[illegible]









اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاراضي  
المعدنية العثمانية بخط الثلث

نقش رقم ( ٧٨ ) م			نقش رقم ( ٧٩ ) م			الحروف العربية مرتبة ترتيبها هجائيا
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	
مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	
ا			ب			ا
						ب
						ج
						د
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز
						ح
						ط
						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
						و
						ز

(٢) النسخ :

سمى بالنسخ لأن الكتاب كانوا ينسخون به المصاحف ، ويكتبون به المؤلفات ، وهو مشتق من الجليل ، أو ( الطومار ) ، أو منهما ، ويعرف أيضا باسم ( البديع ) (١) ، ومما يلاحظ على تنفيذه بالأشكال المعدني العثماني انه يأتي في المرتبة الثانية بعد الثلث ، وفيما يأتي بيان بأشكال حروفه كما وردت بالأواني المعدنية العثمانية :

## (١) \* ناجي زين الدين :

مصور الخط العربي ، ص ٣٦٦ ، الطبعة الثانية ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .

## \* محمد عباس حموده :

دراسات في علم الكتابة العربية ، ص ٩٩ ، طبعة دار غريب ، ونشر مكتبة غريب ، القاهرة .





اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأزلي  
 المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ١٧ )			نقش رقم ( ١٨ )			الحروف العربية مرتبه ترتبا مخائيا	
مفرد			مفرد				
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى		
						ا	
						ب	
						ج	
						د	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ظ	
						ع	
						ف	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح</	

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالادراج  
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ٢٢ )			نقش رقم ( ٢٣ )			الحروف العربية مرتبه ترتبها مئاتها
مفرد			مفرد			
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	
ر			ب	پ	١	ا
			س	ح	٢	ب
			ش	د	٣	ج
				س	٤	د
				س	٥	هـ
				س	٦	و
				س	٧	ز
				س	٨	ح
				س	٩	ط
				س	١٠	ظ
				س	١١	ع
				س	١٢	ف
				س	١٣	ق
				س	١٤	ك
				س	١٥	م
				س	١٦	ن
				س	١٧	هـ
				س	١٨	و
				س	١٩	ز
				س	٢٠	ح
				س	٢١	ط
				س	٢٢	ظ
				س	٢٣	ع
				س	٢٤	ف
				س	٢٥	ق
				س	٢٦	ك
				س	٢٧	م
				س	٢٨	ن
				س	٢٩	هـ
				س	٣٠	و
				س	٣١	ز
				س	٣٢	ح
				س	٣٣	ط
				س	٣٤	ظ
				س	٣٥	ع
				س	٣٦	ف
				س	٣٧	ق
				س	٣٨	ك
				س	٣٩	م
				س	٤٠	ن
				س	٤١	هـ
				س	٤٢	و
				س	٤٣	ز
				س	٤٤	ح
				س	٤٥	ط
				س	٤٦	ظ
				س	٤٧	ع
				س	٤٨	ف
				س	٤٩	ق
				س	٥٠	ك
				س	٥١	م
				س	٥٢	ن
				س	٥٣	هـ
				س	٥٤	و
				س	٥٥	ز
				س	٥٦	ح
				س	٥٧	ط
				س	٥٨	ظ
				س	٥٩	ع
				س	٦٠	ف
				س	٦١	ق
				س	٦٢	ك
				س	٦٣	م
				س	٦٤	ن
				س	٦٥	هـ
				س	٦٦	و
				س	٦٧	ز
				س	٦٨	ح
				س	٦٩	ط
				س	٧٠	ظ
				س	٧١	ع
				س	٧٢	ف
				س	٧٣	ق
				س	٧٤	ك
				س	٧٥	م
				س	٧٦	ن
				س	٧٧	هـ
				س	٧٨	و
				س	٧٩	ز
				س	٨٠	ح
				س	٨١	ط
				س	٨٢	ظ
				س	٨٣	ع
				س	٨٤	ف
				س	٨٥	ق
				س	٨٦	ك
				س	٨٧	م
				س	٨٨	ن
				س	٨٩	هـ
				س	٩٠	و
				س	٩١	ز
				س	٩٢	ح
				س	٩٣	ط
				س	٩٤	ظ
				س	٩٥	ع
				س	٩٦	ف
				س	٩٧	ق
				س	٩٨	ك
				س	٩٩	م
				س	١٠٠	ن









اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوراق  
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ٤٤ )			نقش رقم ( ٤٢ )			نقش رقم ( ٤٢ )			نقش رقم ( ٤٤ )			الحروف العربية ترتبا مخائلا	
مركب			مفرد			مركب			مفرد				
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى		
١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	
	٢	٢		٢	٢		٢	٢		٢	٢	٢	
	٣	٣		٣	٣		٣	٣		٣	٣	٣	
	٤	٤		٤	٤		٤	٤		٤	٤	٤	
	٥	٥		٥	٥		٥	٥		٥	٥	٥	
	٦	٦		٦	٦		٦	٦		٦	٦	٦	
	٧	٧		٧	٧		٧	٧		٧	٧	٧	
	٨	٨		٨	٨		٨	٨		٨	٨	٨	
	٩	٩		٩	٩		٩	٩		٩	٩	٩	
	١٠	١٠		١٠	١٠		١٠	١٠		١٠	١٠	١٠	
	١١	١١		١١	١١		١١	١١		١١	١١	١١	
	١٢	١٢		١٢	١٢		١٢	١٢		١٢	١٢	١٢	
	١٣	١٣		١٣	١٣		١٣	١٣		١٣	١٣	١٣	
	١٤	١٤		١٤	١٤		١٤	١٤		١٤	١٤	١٤	
	١٥	١٥		١٥	١٥		١٥	١٥		١٥	١٥	١٥	
	١٦	١٦		١٦	١٦		١٦	١٦		١٦	١٦	١٦	
	١٧	١٧		١٧	١٧		١٧	١٧		١٧	١٧	١٧	
	١٨	١٨		١٨	١٨		١٨	١٨		١٨	١٨	١٨	
	١٩	١٩		١٩	١٩		١٩	١٩		١٩	١٩	١٩	
	٢٠	٢٠		٢٠	٢٠		٢٠	٢٠		٢٠	٢٠	٢٠	
	٢١	٢١		٢١	٢١		٢١	٢١		٢١	٢١	٢١	
	٢٢	٢٢		٢٢	٢٢		٢٢	٢٢		٢٢	٢٢	٢٢	
	٢٣	٢٣		٢٣	٢٣		٢٣	٢٣		٢٣	٢٣	٢٣	
	٢٤	٢٤		٢٤	٢٤		٢٤	٢٤		٢٤	٢٤	٢٤	
	٢٥	٢٥		٢٥	٢٥		٢٥	٢٥		٢٥	٢٥	٢٥	
	٢٦	٢٦		٢٦	٢٦		٢٦	٢٦		٢٦	٢٦	٢٦	
	٢٧	٢٧		٢٧	٢٧		٢٧	٢٧		٢٧	٢٧	٢٧	
	٢٨	٢٨		٢٨	٢٨		٢٨	٢٨		٢٨	٢٨	٢٨	
	٢٩	٢٩		٢٩	٢٩		٢٩	٢٩		٢٩	٢٩	٢٩	
	٣٠	٣٠		٣٠	٣٠		٣٠	٣٠		٣٠	٣٠	٣٠	
	٣١	٣١		٣١	٣١		٣١	٣١		٣١	٣١	٣١	
	٣٢	٣٢		٣٢	٣٢		٣٢	٣٢		٣٢	٣٢	٣٢	
	٣٣	٣٣		٣٣	٣٣		٣٣	٣٣		٣٣	٣٣	٣٣	
	٣٤	٣٤		٣٤	٣٤		٣٤	٣٤		٣٤	٣٤	٣٤	
	٣٥	٣٥		٣٥	٣٥		٣٥	٣٥		٣٥	٣٥	٣٥	
	٣٦	٣٦		٣٦	٣٦		٣٦	٣٦		٣٦	٣٦	٣٦	
	٣٧	٣٧		٣٧	٣٧		٣٧	٣٧		٣٧	٣٧	٣٧	
	٣٨	٣٨		٣٨	٣٨		٣٨	٣٨		٣٨	٣٨	٣٨	
	٣٩	٣٩		٣٩	٣٩		٣٩	٣٩		٣٩	٣٩	٣٩	
	٤٠	٤٠		٤٠	٤٠		٤٠	٤٠		٤٠	٤٠	٤٠	
	٤١	٤١		٤١	٤١		٤١	٤١		٤١	٤١	٤١	
	٤٢	٤٢		٤٢	٤٢		٤٢	٤٢		٤٢	٤٢	٤٢	
	٤٣	٤٣		٤٣	٤٣		٤٣	٤٣		٤٣	٤٣	٤٣	
	٤٤	٤٤		٤٤	٤٤		٤٤	٤٤		٤٤	٤٤	٤٤	

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالوان  
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ٤٦ )			نقش رقم ( ٤٧ )			الحروف العربية مرتبه ترتبا حائيا
مفرد			مفرد			
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	
ا	ب	ت	ا	ب	ت	ا
ث	ج	د	ث	ج	د	ث
هـ	ز	ح	هـ	ز	ح	هـ
ط	ي	ك	ط	ي	ك	ط
ق	ف	ل	ق	ف	ل	ق
ص	غ	م	ص	غ	م	ص
ض	ع	ن	ض	ع	ن	ض
س	هـ	و	س	هـ	و	س
ش	و	ز	ش	و	ز	ش
ص	و	ز	ص	و	ز	ص
ح	و	ز	ح	و	ز	ح
ج	و	ز	ج	و	ز	ج
ب	و	ز	ب	و	ز	ب
ا	و	ز	ا	و	ز	ا

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواقي  
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ٥١ )			نقش رقم ( ٤٩ )			نقش رقم ( ٤٩ )			نقش رقم ( ٥١ )			الحروف العربية مرتبه ترتبا مخائيا
مركب			مفرد			مركب			مفرد			
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
	١	٢								١		١
	٣											٢
	٤											٣
	٥											٤
	٦											٥
	٧											٦
	٨											٧
	٩											٨
	١٠											٩
	١١											١٠
	١٢											١١
	١٣											١٢
	١٤											١٣
	١٥											١٤
	١٦											١٥
	١٧											١٦
	١٨											١٧
	١٩											١٨
	٢٠											١٩
	٢١											٢٠
	٢٢											٢١
	٢٣											٢٢
	٢٤											٢٣
	٢٥											٢٤
	٢٦											٢٥
	٢٧											٢٦
	٢٨											٢٧
	٢٩											٢٨
	٣٠											٢٩
	٣١											٣٠
	٣٢											٣١
	٣٣											٣٢
	٣٤											٣٣
	٣٥											٣٤
	٣٦											٣٥
	٣٧											٣٦
	٣٨											٣٧
	٣٩											٣٨
	٤٠											٣٩
	٤١											٤٠
	٤٢											٤١
	٤٣											٤٢
	٤٤											٤٣
	٤٥											٤٤
	٤٦											٤٥
	٤٧											٤٦
	٤٨											٤٧
	٤٩											٤٨
	٥٠											٤٩
	٥١											٥٠
	٥٢											٥١
	٥٣											٥٢
	٥٤											٥٣
	٥٥											٥٤
	٥٦											٥٥
	٥٧											٥٦
	٥٨											٥٧
	٥٩											٥٨
	٦٠											٥٩
	٦١											٦٠
	٦٢											٦١
	٦٣											٦٢
	٦٤											٦٣
	٦٥											٦٤
	٦٦											٦٥
	٦٧											٦٦
	٦٨											٦٧
	٦٩											٦٨
	٧٠											٦٩
	٧١											٧٠
	٧٢											٧١
	٧٣											٧٢
	٧٤											٧٣
	٧٥											٧٤
	٧٦											٧٥
	٧٧											٧٦
	٧٨											٧٧
	٧٩											٧٨
	٨٠											٧٩
	٨١											٨٠
	٨٢											٨١
	٨٣											٨٢
	٨٤											٨٣
	٨٥											٨٤
	٨٦											٨٥
	٨٧											٨٦
	٨٨											٨٧
	٨٩											٨٨
	٩٠											٨٩
	٩١											٩٠
	٩٢											٩١
	٩٣											٩٢
	٩٤											٩٣
	٩٥											٩٤
	٩٦											٩٥
	٩٧											٩٦
	٩٨											٩٧
	٩٩											٩٨
	١٠٠											٩٩
	١٠١											١٠٠
	١٠٢											١٠١
	١٠٣											١٠٢
	١٠٤											١٠٣
	١٠٥											١٠٤
	١٠٦											١٠٥
	١٠٧											١٠٦
	١٠٨											١٠٧
	١٠٩											١٠٨
	١١٠											١٠٩
	١١١											١١٠
	١١٢											١١١
	١١٣											١١٢
	١١٤											١١٣
	١١٥											١١٤
	١١٦											١١٥
	١١٧											١١٦
	١١٨											١١٧
	١١٩											١١٨
	١٢٠											١١٩
	١٢١											١٢٠
	١٢٢											١٢١
	١٢٣											١٢٢
	١٢٤											١٢٣
	١٢٥											١٢٤
	١٢٦											١٢٥
	١٢٧											١٢٦
	١٢٨											١٢٧
	١٢٩											١٢٨
	١٣٠											١٢٩
	١٣١											١٣٠
	١٣٢											١٣١
	١٣٣											١٣٢
	١٣٤											١٣٣
	١٣٥											١٣٤٠</

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولا في  
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ٥٣ )						نقش رقم ( ٥٢ )						الحروف العربية مرتبه ترتبا مخائيا
مركب			مفرد			مركب			مفرد			
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
١٠	١	١٦		د			د	ج		١		١
	٢	٢١					د	ج	٢			٢
	٣	٣١					د	ج	٣			٣
	٤	٤١					د	ج	٤			٤
	٥	٥١					د	ج	٥			٥
	٦	٦١					د	ج	٦			٦
	٧	٧١					د	ج	٧			٧
	٨	٨١					د	ج	٨			٨
	٩	٩١					د	ج	٩			٩
	١٠	١٠١					د	ج	١٠			١٠
	١١	١١١					د	ج	١١			١١
	١٢	١٢١					د	ج	١٢			١٢
	١٣	١٣١					د	ج	١٣			١٣
	١٤	١٤١					د	ج	١٤			١٤
	١٥	١٥١					د	ج	١٥			١٥
	١٦	١٦١					د	ج	١٦			١٦
	١٧	١٧١					د	ج	١٧			١٧
	١٨	١٨١					د	ج	١٨			١٨
	١٩	١٩١					د	ج	١٩			١٩
	٢٠	٢٠١					د	ج	٢٠			٢٠
	٢١	٢١١					د	ج	٢١			٢١
	٢٢	٢٢١					د	ج	٢٢			٢٢
	٢٣	٢٣١					د	ج	٢٣			٢٣
	٢٤	٢٤١					د	ج	٢٤			٢٤
	٢٥	٢٥١					د	ج	٢٥			٢٥
	٢٦	٢٦١					د	ج	٢٦			٢٦
	٢٧	٢٧١					د	ج	٢٧			٢٧
	٢٨	٢٨١					د	ج	٢٨			٢٨
	٢٩	٢٩١					د	ج	٢٩			٢٩
	٣٠	٣٠١					د	ج	٣٠			٣٠
	٣١	٣١١					د	ج	٣١			٣١
	٣٢	٣٢١					د	ج	٣٢			٣٢
	٣٣	٣٣١					د	ج	٣٣			٣٣
	٣٤	٣٤١					د	ج	٣٤			٣٤
	٣٥	٣٥١					د	ج	٣٥			٣٥
	٣٦	٣٦١					د	ج	٣٦			٣٦
	٣٧	٣٧١					د	ج	٣٧			٣٧
	٣٨	٣٨١					د	ج	٣٨			٣٨
	٣٩	٣٩١					د	ج	٣٩			٣٩
	٤٠	٤٠١					د	ج	٤٠			٤٠
	٤١	٤١١					د	ج	٤١			٤١
	٤٢	٤٢١					د	ج	٤٢			٤٢
	٤٣	٤٣١					د	ج	٤٣			٤٣
	٤٤	٤٤١					د	ج	٤٤			٤٤
	٤٥	٤٥١					د	ج	٤٥			٤٥
	٤٦	٤٦١					د	ج	٤٦			٤٦
	٤٧	٤٧١					د	ج	٤٧			٤٧
	٤٨	٤٨١					د	ج	٤٨			٤٨
	٤٩	٤٩١					د	ج	٤٩			٤٩
	٥٠	٥٠١					د	ج	٥٠			٥٠
	٥١	٥١١					د	ج	٥١			٥١
	٥٢	٥٢١					د	ج	٥٢			٥٢
	٥٣	٥٣١					د	ج	٥٣			٥٣
	٥٤	٥٤١					د	ج	٥٤			٥٤
	٥٥	٥٥١					د	ج	٥٥			٥٥
	٥٦	٥٦١					د	ج	٥٦			٥٦
	٥٧	٥٧١					د	ج	٥٧			٥٧
	٥٨	٥٨١					د	ج	٥٨			٥٨
	٥٩	٥٩١					د	ج	٥٩			٥٩
	٦٠	٦٠١					د	ج	٦٠			٦٠
	٦١	٦١١					د	ج	٦١			٦١
	٦٢	٦٢١					د	ج	٦٢			٦٢
	٦٣	٦٣١					د	ج	٦٣			٦٣
	٦٤	٦٤١					د	ج	٦٤			٦٤
	٦٥	٦٥١					د	ج	٦٥			٦٥
	٦٦	٦٦١					د	ج	٦٦			٦٦
	٦٧	٦٧١					د	ج	٦٧			٦٧
	٦٨	٦٨١					د	ج	٦٨			٦٨
	٦٩	٦٩١					د	ج	٦٩			٦٩
	٧٠	٧٠١					د	ج	٧٠			٧٠
	٧١	٧١١					د	ج	٧١			٧١
	٧٢	٧٢١					د	ج	٧٢			٧٢
	٧٣	٧٣١					د	ج	٧٣			٧٣
	٧٤	٧٤١					د	ج	٧٤			٧٤
	٧٥	٧٥١					د	ج	٧٥			٧٥
	٧٦	٧٦١					د	ج	٧٦			٧٦
	٧٧	٧٧١					د	ج	٧٧			٧٧
	٧٨	٧٨١					د	ج	٧٨			٧٨
	٧٩	٧٩١					د	ج	٧٩			٧٩
	٨٠	٨٠١					د	ج	٨٠			٨٠
	٨١	٨١١					د	ج	٨١			٨١
	٨٢	٨٢١					د	ج	٨٢			٨٢
	٨٣	٨٣١					د	ج	٨٣			٨٣
	٨٤	٨٤١					د	ج	٨٤			٨٤
	٨٥	٨٥١					د	ج	٨٥			٨٥
	٨٦	٨٦١					د	ج	٨٦			٨٦
	٨٧	٨٧١					د	ج	٨٧			٨٧
	٨٨	٨٨١					د	ج	٨٨			٨٨
	٨٩	٨٩١					د	ج	٨٩			٨٩
	٩٠	٩٠١					د	ج	٩٠			٩٠
	٩١	٩١١					د	ج	٩١			٩١
	٩٢	٩٢١					د	ج	٩٢			٩٢
	٩٣	٩٣١					د	ج	٩٣			٩٣
	٩٤	٩٤١					د	ج	٩٤			٩٤
	٩٥	٩٥١					د	ج	٩٥			٩٥
	٩٦	٩٦١					د	ج	٩٦			٩٦
	٩٧	٩٧١					د	ج	٩٧			٩٧
	٩٨	٩٨١					د	ج	٩٨			٩٨
	٩٩	٩٩١					د	ج	٩٩			٩٩
	١٠٠	١٠٠١					د	ج	١٠٠			١٠٠





اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولاف  
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم ( ٦٥ )						الحروف العربية مرتبه ترتبا معانيها
مركب			مفرد			
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	
	ا				ا	ا
ر	ح د	ب			ر	ب ج د ز س
ف	ه ظ ط		ن			ض ظ ع ف ق ك ل م ن ه و لا لا لا ي
ك					و	ي
ا						
ي						

(٣) التعليق :

ظهر هذا الخط في بلاد فارس ، ويتميز بليونته ، واستدارة حروفه ، واستلقائها (١) ، وكثرة اختلاف عرضها من جزء لآخر بالحرف الواحد ، كما أن بعضها لا يكتب الا بثلاث القطعة (٢) ، ويأتى التعليق بعد النسخ من حيث الاستخدام في الأواني المعدنية العثمانية ، وخاصة منذ أواخر القرن الثالث عشر الهجري .

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٧٦ .  
 (٢) ناجى زين الدين : ن . م . س ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .





اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاراميد  
المعدنية العثمانية بخط التعليق

نقـ شرق م ( ٢٤ )			نقـ شرق م ( ٤٨ )			الحروف العربية مرتبة ترتيباً هجائياً	
مفـ رد			مفـ رد				
مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى		
						ا	
						ب	
						ج	
						د	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
						ل	
						م	
						ن	
						هـ	
						و	
						ز	
						ح	
						ط	
						ق	
						ك	
					</		

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالوان  
المعدنية العثمانية بخط التعليق

نقش رقم (٥٧/ب)			نقش رقم (٥٧/أ)			الحروف العربية مرتبة ترتيباً هجائياً
مركب		مفرد	مركب		مفرد	
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
		٧		ا	ا	ا
	ا					د
	ا		خ	ح	ح	ز
				ر	ر	س
				ح	ح	ش
						ظ
						غ
			ق			ف
ك	كا					ن
						ل
						م
						ن
						ه
						و
						و
						لا
						و
						لا
						و
						ي







اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالانرافيه  
المعدنية العثمانية بخط التعليق

نقـــــشرقـــــم ( ٦٤ )						الحروف
مركـــــب			مفـــــرد			العربية
ا	ب	ج	د	هـ	و	مرتبة
ا	ب	ج	د	هـ	و	ترتبييا
ا	ب	ج	د	هـ	و	هجائيا
	ك	ح	ر	و	/	ا
	د					ش
						خ
						ز
						س
						ش
						ض
	ع					ظ
	هـ					غ
						ف
ك						ق
						ك
						ل
						م
						ن
						هـ
	و					هـ
					و	و
						لا
						و
ي						ي

(٤) الكوفي :

ندر استخدام الخط الكوفي بالأوراق المعدنية العثمانية ، فضلا عن ذلك فلم ينفذ من أنواعه الا الكوفي المورق<sup>(١)</sup> ، وهو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة والمستلقية .<sup>(٢)</sup>

---

(١) انظر الجدول القادم ، ولوحة رقم ( ٢٨ ) من هذه الرسالة .

(٢) ابراهيم جمعه :

دراسة فى تطور الكتابة الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الاسلامى ، ص ٤٥ ، طبعة ونشر دار الفكر العربى .



ثانيا : التوقيعات :

نفذ بالأواقي المعدنية العثمانية نوعان من التوقيعات هما ، ( طغراء )  
و ( تشكيل طغرائي ) ، وقد ورد كل منهما على عدة أشكال ، وفيما يلي عرض  
مفصل لأشكال كل نوع :

(١) الطغراء :

وهي العلامة أو التوقيع الذي يحمل اسم السلطان وألقابه ، يتم  
تشكيلها على هيئة مخصوصه بأعلى الفرمانات ، والأوامر الصادرة بالقلم  
الخاص بها ، لتكون علامة واضحة ومميزة تدل على صحة المكتوب ونفوذه (١) ،  
وتتألف الطغراء من الكرسي والمنتصبات ، والزلف ، والبيفتين ، والذراعين .  
وقد وردت بأعمال الأثاث المعدني الخاصة ببعض السلاطين ، نذكر منهم  
محمود بن مصطفى الثاني ( محمود الأول ) ، وسليم بن مصطفى ( سليم الثالث ) ،  
ومحمود بن عبد الحميد الأول ( محمود الثاني ) ، وعبد الحميد بن عبد المجيد  
( عبد الحميد الثاني ) .

(أ) محمود الأول :

وجدت لهذا السلطان طغراء نفذت بشمعدان نحاسي محفوظ في مكتبة الملك  
عبد العزيز في المدينة المنورة ، نصها ( محمود خان بن مصطفى مظفر دائما ) (٢)  
وقد كتب اسم ( محمود ) بقاعدة الكرسي ، وتم شغل الفراغ بأعلى قوس حرف  
( الدال ) بالخطوط المتقاطعة ، أما لقب ( خان ) فنفذ الحرفان الأولان بأسفل  
الاسم ، بحيث كونت ( الألف ) المنتصب الرأسي الثاني ( الأوسط ) ، وبالنسبة  
لحرف النون فقد كتب شمال الكرسي ، مشكلا بذلك البيضة الخارجية للطغراء .

## (١) محمد علي حامد بيومي :

(الطغراء العثمانية) ، ص ١٢ ، رسالة ماجستير قدمت

لكلية الآثار بجامعة القاهرة عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٥ م .

وعن أصل الطغراء وظهورها وتطورها في العصر العثماني انظر :

Midhat Sert Oğlu : Osmanlı Türklerinde Tuğra (Başlang-  
ıcından Osmanlı İmparatorluğunun Sonuna Kadar), SS.3-16  
offset Tesislerinde basılmıştır, İstanbul , 1975.

(٢) راجع نقشرقم ( ٦٧ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

وكتبت كلمة ( بن ) فوق الحروف الثانى والثالث والرابع من الاسم ( محمود ) ، ويعلو هذه الكلمة اسم والده التى كتبت هكذا ( مصطفى ) ، بحيث تشكل ( الف ) حرف ( الطاء ) المنتصب الرأسي الأول ، وألف الفاء المنتصب الرأسي الثالث ( الأخير ) ، وفيما يخص كلمة مظفر فتعلو الاسم ، وقد أدمجت ألف ( الضاد ) مع ألف لقب ( خان ) ، أما كلمة ( دائما ) فقد كتبت بداخل البيضة الداخلية التى تم تشكيلها ، دون أن ترتبط بحرف من حروف النص .

وبالنسبة للزلف فتتحدركل زلفة منها من أعلى الجانب الأيسر لمنتصبها ، لتلامس منتصف الجانب الأيمن للمنتصب المقابل ، ثم تنحدر الى منتصف منتصبها فتخترقه ثم تنحرف الى الشمال قليلا مخترقة الذراعين ، ثم تستقر أسفلهما . أما الذراعان فيعتبران امتدادا للبيضتين ، ويسيران متوازيين حتى ينتهيان فى الجهة اليمنى خارج الكرسي .

#### ( ب ) سليم الثالث :

نفذت طغراء هذا السلطان بتعليقة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول ، حيث كتب الاسم ( سليم ) فى أسفل الكرسي مشكلا بذلك قاعدته ، وقد امتد حرف ( اللام ) الى أعلى مكونا المنتصب الرأسي الثانى ( الأوسط ) ، أما لقب ( خان ) فقد كتب حرف ( الخاء ) فوق حرف ( السين ) فى ( سليم ) ، والألف أدمجت مع حرف ( اللام ) ، وحرف النون كُتِبَ خارج الكرسي شمالا ، مكونا البيضة الخارجية ، للطغراء ، وامتدادها يخترق المنتصبات الرأسية متجها الى أقصى اليمين ، ليشكل الذراع العلوية للطغراء .

أما كلمة ( بن ) فقد كتب حرف ( الباء ) فوق حرف ( الخاء ) فى اللقب ( خان ) ، والنون كتب فوق حرف ( الميم ) فى ( سليم ) ، ويعلو كلمة ( بن ) اسم والد السلطان الذى كتب هكذا ( مصطفى ) ، يعلوها كلمة ( مظفر ) ، ومما يلاحظ على تنفيذ هاتين الكلمتين أن مدة الفاء فى ( مصطفى ) تشكل المنتصب الرأسي الثالث ( الأخير ) ، وألف ( الضاد ) شكلت المنتصب الرأسي الثانى ( الأوسط ) .

أما كلمة ( دائما ) فقد كتبت داخل البيضة الداخلية، وهكذا تقرأ  
طغراء هذا السلطان على النحو التالي : ( سليم خان بن مصطفى مظفر دائما ) .

#### (ج) محمود الثانى :

نفذت طغراء هذا السلطان بتعليقة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي  
بمدينة استانبول، وقد كتب لقب ( خان ) أسفل الكرسي مكونا قاعدته ، مع  
امتداد حرف ( الالف ) ، ليشكل المنتصب الرأسي الثانى ( الأوسط ) ، أما  
النون فقد نفذت خارج الكرسي ، مشكلة البيضة الخارجية ، بحيث تمتد من  
أعلىها ، مخترقة المنتصبات الرأسية ، لتستقر فى أقصى يمين الطغراء ،  
مكونة بذلك الذراع العلوية من ذراعي الطغراء .

وبالنسبة للاسم ( محمود ) ، فقد نفذت الأحرف الثلاثة الأولى وجزء من  
حرف الواو فوق حرف ( الخاء ) فى اللقب ( خان ) ، والجزء المتبقى من  
الواو نفذ على شمال ( الألف ) من أسفل ، وفوقه توجد الدال ، ثم يعلو  
الاسم كلمة ( بن ) ، ثم يعلوها المقطع الأول ( عبد ) من اسم والديه  
( عبدالحميد ) ، وفوقها كتب المقطع الثانى ( الحميد ) ، حيث استعير  
عن وضع ( الف ) باستخدام زلفة المنتصب الأول لتقوم مقامها ، أما ( اللام )  
فتمتد الى أعلى مكونة بذلك المنتصب الرأسي الأول ، و(الدال)تشكل مدتها  
العلوية المنتصب الثالث ( الأخير ) ومدتها السفلية تكون البيضة الداخلية  
للطغراء .

ويعلو المقطع الأخير من اسم والد السلطان كلمة ( مظفر ) ، حيث  
أدمجت ( الف ) ( الضاد ) فى المنتصب الرأسي الثانى ، أما الزلف فتحد  
بنفس النظام المتبع فى الطغراء السابقة .

#### (د) عبدالحميد الثانى :

وردت طغراء هذا السلطان بعدد كبير من أعمال الأثاث المعدني، نختار  
منها تلك الممثلة بصينية فضة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي ، نصها  
( عبدالحميد خان بن عبدالحميد مظفر دائما ) (١) ، حيث كتب الاسم

(١) راجع نقش رقم ( ٧٠ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

( عبدالحميد ) بقاعدة الكرسي ، ( عبد ) أسفل و ( الحميد ) فوقها ، أما اللقب ( خان ) فقد كتب الحرفين الأولين منه تحت اسم السلطان ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام أن الخطاط لم يستخدم ( الالف ) فى تشكيل أحد منتصبات الطغراء كما كان متبعاً من قبل ، بل قام بتقويسها ثم مدها الى أعلى لتلامس الطرف السفلي من حرف النون الذى تشكلت منه البيضة الخارجية للطغراء .

ويعلو اسم السلطان كلمة ( بن ) ، التى كتب فوقها المقطع الأول من اسم والده ( عبدالمجيد ) ، يعلوها المقطع الثانى من الاسم ثم مظفر ، التى يشكل حرف ( الرائ ) فيها البيضة الداخلية للطغراء ، أما كلمة دائماً فقد كتبت داخل هذه البيضة .

وبالنسبة للمنتصبات فالأول يمثل ( اللام ) فى ( عبدالمجيد ) ، والثانى ( الأوسط ) يمثل ألف ( الضاد ) فى كلمة مظفر ، والثالث ( الأخير ) يمثل مدت حرف ( الدال ) فى ( عبدالمجيد ) ، أما الزلف فان زلفة المنتصب الاول تُشكّل حرف ( الالف ) فى ( عبدالمجيد ) ، والثانية تستقر فى الجهة اليمنى على الذراع العلوية بعد اختراقها لمنتصبها ، والثالثة تنحدر من منتصبها فتخترق الذراع العلوية ثم تستقر على الذراع السفلية .

## (٢) التشكيل الطغرائي :

جرت العادة فى العصر العثماني أن يقوم الملاك أحياناً بتسجيل اسمائهم مصحوبة بألقابهم ، وبعض العبارات ذات الصفة الدينية بالأعمال الخاصة بهم على شكل طغراء .

وقد أطلق بعض الباحثين على هذا التوقيع اسم ( تشكيل طغرائي ) ، تمييزاً له عن الطغراء ، وعلل ذلك باحتوائه على العناصر الشكلية المكونة للطغراء (١) ، التى سبق أن أشرت اليها فى معرض حديثي عن الطغراء .

وقد تجمع لدينا عدد وفير من هذا النمط من التوقيعات ، وذلك على

(١) محمد على حامد بيومى : ن . م . س ، ص ٣٦٩ .

أشكال مختلفة ، من أقدمها تشكيل طغرائي نفذ بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ  
في مكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة ، يرجع تاريخه لسنة ٩٤٧ هـ /  
١٥٦٦ م ، نصه ( صاحبه سليمان باشا ) (١) .

وقد رتبت كلمة ( صاحبه ) بأسفل الكرسي مشكلة قاعدته ، بحيث امتد  
حرف ( الهاء ) الى الشمال ليشكل البيضة الخارجية التي تشبه البالون  
المنتفخ أو الشكل الكمثري في وضع أفقي رأسه الى اليمين فيما بين الكرسي  
والمنتصب من جانبيهما الأيسر ، ويخترق رأس التماس العلوي للبيضة  
الخارجية - الذي يمثل امتداد حرف ( الهاء ) - المنتصب الرأسية ، ثم  
يستقر بانحناء الى أسفل في أقصى اليمين وعلى مقربة من الكرسي مشكلا  
الذراع العلوية للطغراء ، أما حرف ( الألف ) فيكون المنتصب الثالث  
( الأخير ) .

ويعلو هذه الكلمة اسم ( سليمان ) ، بحيث شكل حرفي ( اللام ) و ( الألف )  
المنتصبين الرأسيين الأولين ، ( اللام ) للأول ، و ( الألف ) للثاني ( الأوسط ) ،  
أما النون فقد كتبت داخل البيضة الخارجية مشكلة ( البيضة الداخلية ) ،  
ورأس تماسها العلوي يخترق المنتصب وبموازات التماس العلوي ، ثم يستقر  
كسابقه مشكلا الذراع السفلي للطغراء .

وبالنسبة لكلمة ( باشا ) فقد كتبت داخل البيضة الداخلية ، ومما  
يلاحظ على تنفيذها أن تحت حرف ( الباء ) ثلاث نقاط ومثلها فوق ( الشين ) ،  
أما ألفا هذا اللقب فتلامسان التماس العلوي للبيضة نفسها ، ثم تنحدر  
زلفهما الى أسفل ، لتشكل زلفة ( الألف ) الثانية ما يشبه حرف الهاء المربوطة ،  
بحيث يمكن قراءة هذا اللقب على النحو التالي ( باشه ) .

وفيما يتعلق بزلف هذا التشكيل الطغرائي فتنحدر من أعلى الجانب  
الأيسر لكل منتصب حتى تلامس الجانب الأيمن للمنتصب المقابل ، ثم تنحرف  
حتى تلامس الجانب الأيسر لمنتصبها ، وأخيرا تنحدر الى رأس تماس البيضة  
الخارجية ، حيث تقع عليه وفق ترتيب منتصباتها .

(١) راجع نقش رقم ( ٧١ ) بالفصل الأول من هذا الباب .



ويمائل هذا التشكيل الطغرائي تشكيل آخر منفذ بشمعدان نحاسي محفوظ  
فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، يعود تاريخه للفترة نفسها ، ونصه (صاحبه  
سليمان باشا ) (١)

وورد التشكيل الطغرائي بشكل مختلف فى مبخرة نحاسية محفوظة بمتحف  
الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ، ونصه ( وقف شهزادة سلطان  
محمد خان سنة ١١١٠ ) ، <sup>(٢)</sup> حيث كتبت كلمة ( وقف ) فى الأسفل بحيث شكلت مدت  
(القاف) البيضة الخارجية ، ومدت الفاء البيضة الداخلية التى كتب بداخلها  
النص والتاريخ ، أما المنتصبات الثلاثة فهى تخترق الذراعين ، كما أن  
زلفها ترتد الى اليمين مخترقة منتصبها لتستقر فى النهايه على الذراع  
العلوية .

وورد التشكيل الطغرائي بشكل آخر فى شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف  
الفن الاسلامي بالقاهرة ، ويرجع تاريخه للقرن الحادى عشر أو الثانى عشر  
الهجري ، نصه ( صاحبه الفقير أحمد بن بالى ) (٢) .

وقد كتبت كلمة ( صاحبه ) بنفس النظام الذى أتبع فى مثيلتها  
بالتشكيل الطغرائي السابق ، يعلوها كلمة ( الفقير ) ، بحيث شكلت ( اللام )  
المنتصب الأول ، وأستخدمت زلفتها لتقوم مقام الألف أما حرف ( الراء ) فيمتد  
ليشكل البيضة الداخلية للطغراء ، ثم ينحن وينتهى عند نقطة انطلاقه .

وقد كتب بداخل هذه البيضة اسم صاحب الشمعدان ( أحمد بن بالى ) ،  
ففى الاسم أحمد يلاحظ أن ( ألفه ) تخترق التماسين العلوي والسفلي للبيضة  
الداخلية ، فترتكز من أسفلها على التماس السفلي للبيضة الخارجية ،  
ورأسها على مقربة من التماس العلوي لها ، وكلمة ( بن ) كتبت فوق أحمد ،  
يليه اسم والده ( بالى ) اذ يلاحظ أن الياء تنحن ليخرج تقوسها خارج  
البيضة ، ثم يرتد الى منتصفها ، بحيث اشترك الجزء الذى دخل الى البيضة  
مع حرف ( الدال ) فى ( أحمد ) .

(١) انظر لوحة رقم ( ٢٠٠ ) شكل رقم (٢/١١٤) من هذه الرسالة .

(٢) راجع نقش رقم ( ٧٢ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٣) " " " " ( ٧٣ )

وبالنسبة لزلف هذا التشكيل الطغرائي فتتحدّر كل زلفة من الجانب العلوي الأيسر لمنتصبها على انحناءتين مخترقة الذراع الوحيدة لهذا التشكيل الطغرائي ، ثم تنتهى بعد ذلك .

ونفذ التشكيل الطغرائي بصورة معقدة للغاية فى طاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الاتنغرافي فى أنقرة ، يرجع تاريخها لسنة ١١٥٥ هـ ، ونصه ( صاحبه خليل بيك ابن ولى سنة ١١٥٥ هـ ) (١) .

وقد نفذت كلمة ( صاحبه ) بنفس النظام الذى اتبع فى التشكيلين السابقين ، مع ملاحظة أن الصانع رسم الحاء هكذا ( ص ) ، فأصبح أول الحرف على هيئة حرف ( ص ) ، ثم قام الخطاط بوضع المنتصب الرأسي الأول على حرف ( ص ) ، فأصبح ( طاء ) ، كما أن منتصب الصاد فى صاحبه صار أوسطا ، ثم وضع المنتصب الثالث ( الأخير ) عند نقطة بداية الباء ، وتم وصل هذين المنتصبين من أسفلهما .

أما البيضة الداخلية فقد تشكلت من جراء امتداد حرف ( الهاء ) فى سنة ، حيث كتب بداخل هذه البيضة الاسم ( خليل ) ثم ( بيك ) ، ثم ( ابن ) وفوقها حرف ( و ) فى ( ولى ) ، فبقية اسم والده التى تعلو الحرف المذكور ، بحيث تخترق اللام التماسين العلويين للبيضتين ، أما ( الباء ) فيرتد شمالا ، ثم ينحرف الى اليمين فى استقامة حتى يتصل بحرف ( اللام ) فى ( خليل ) أما ( سنة ) فكتبت أسفل مع امتداد حرف الهاء كما أوضحنا سابقا ، ثم يخترق الزلف الى أقصى اليمين ليشكل ذراعي التشكيل الطغرائي ، ويتخللهما شكلان لحرف ( الهاء ) ، كما ينتهى الذراعان بشكل نباتي ثلاثي الفصوص .

وبالنسبة للزلف فتختلف عن مثيلاتها فى التشكيلين الطغرائيين السابقين ، فى كون كل زلفة تنحدر الى اليمين مخترقة منتصبها ، ثم تنحرف الى الشمال ، لتستقر كلها على كلمة ( صاحبه ) ، فالزلفة الأولى على حرف الصاد ، والثانية على الحاء والثالثة على بداية الباء .

وورد التشكيل الطغرائي بشكل معقد للغاية فى شمعدان نحاسي محفوظ

(١) راجع نقش رقم ( ٧٤ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

بمكتبة الملك عبدالعزيز فى المدينة المنورة ، ونصه ( صاحب الخيرات على  
باشا ابن المرحوم محمد باشا ابن المرحوم أحمد باشا قرمانى زاده صاحب  
ولاية طرابلس الغرب ١١٧٨ ) (١) .

ويعد هذا التشكيل أكبر تشكيل طغرائي نفذ بالأعمال الفنية العثمانية ،  
حيث شكلت كلمتى ( صاحب الخيرات ) كرسى التشكيل ومداتها شكلت منتصباتها  
وزلفها ، أما بقية النص فقد نفذ داخل البيضة الداخلية للتشكيل الطغرائي  
بالنحو الذى سار عليه الصناع فى التشكيلات الطغرائية السابقة ، مع بعض  
الاختلافات فى المواضع فقط .

وورد التشكيل الطغرائي بصورة مختلفة يبدو فيها ضعف المستوى الفني ،  
نصه ( صاحبه هاتوباطون سنة ١١٩٠ ) (٢) . اذ كتبت كلمة ( صاحبه ) أسفل  
القاعدة بحيث يمتد حرف الباء الى الشمال مكونا البيضة الوحيدة للتشكيل ،  
ثم يخرق المنتصب الرأسي الوحيد ، ويعود مرة أخرى فيتجه الى منتصف  
المنتصب ، ويخرقه للمرة الثانية ، ثم ينحرف مرة أخرى تجاهه ، ويخرقه  
للمرة الثالثة ، وينتهى عند رأسه مكونا بذلك فى حركته هذه الزلفة الوحيدة  
للتشكيل ، ونفذ باقى النص داخل البيضة ، حيث كتب هاتو باطون فى أعلاها  
وسنة فى أسفلها والتاريخ ١١٩٠ بينهما .

وورد التشكيل الطغرائي بصورة مختلفة من حيث المضمون ، ونصه (خاصه  
حرمين الشريف دولابنه وقف ) (٣) ، حيث كتبت كلمة خاصة بأسفل القاعدة ، وفوقها  
الى اليمين نفذت زهرة السوسن مشكلة ذراع التشكيل ، أما فرعها فيخرق  
المنتصب الرأسي الوحيد ، ثم يسير من أعلى وينحدر الى أسفل ، حتى يتصل  
بالجزء العلوى من حرف ( الهاء ) فى ( خاصة ) ، مكونا بذلك البيضة الوحيدة  
بالتشكيل التى نفذ بداخلها ماتبقى من النص ، حيث كتب ( حرمين الشريف )  
فى أعلى البيضة ، ثم ( دولابنه ) تحت هاتين الكلمتين ، وبأسفل البيضة

- 
- |       |              |        |                             |
|-------|--------------|--------|-----------------------------|
| ( ١ ) | راجع نقش رقم | ( ٧٥ ) | بالفصل الأول من هذا الباب . |
| ( ٢ ) | " "          | ( ٧٦ ) | " " " "                     |
| ( ٣ ) | " "          | ( ٧٧ ) | " " " "                     |

1

1

ثالثا : قواعد الكتابة :

تختلف مواضع النقوش الكتابية المنفذة بالألوان المعدنية العثمانية من عمل لآخر ، ويعزى هذا الأمر للتصميم العام وعلاقته بالوظيفة ، فإذا كانت وظيفة العمل المعدني متصلة بالإنارة كالثريات فان المضلة مثلا عادة ماتكون مخرمة ، مع ابقاء جزء أفقي مستطيل الشكل من أعلى وأسفل كل جانب بدون تخريم ، وذلك لاجراء الكتابة عليه .

فإذا أراد الصانع تنفيذ آية كريمة بها ، وخاصة آية النور فانسه يقوم بتوزيعها على هذه الأشرطة ، بحيث يبدأ من الشريط العلوي بأحد الجوانب بالبسملة ، ثم يقسم الآية الى كلمات عادة مايكون بكل شريط من الأشرطة العلوية ثلاث كلمات ، فإذا انتهى من هذه الأشرطة قام باكمال ما تبقى من الآية بالأشرطة السفلية ، بحيث يبدأ من الشريط السفلي بالجانب الذى كتب فى شريطه العلوي بالبسملة ، ثم يسير بنفس النظام المتبع بالأشرطة العلوية ، ونظرا لاتساع طول الشريط السفلي فقد استلزم من الصانع أن ينفذ به أربع كلمات أو أكثر بخلاف العلوية<sup>(١)</sup> . وعلى هذا الأساس يتبع النظام نفسه فى حالة تنفيذ قصيدة شعرية<sup>(٢)</sup> .

أما بالشمعدانات فيلاحظ أن النص الكتابي ينفذ بمواقع متعددة منها ، مثل جوانب القاعدة دائريا<sup>(٣)</sup> ، أو فى موضع منها<sup>(٤)</sup> ، أو ينفذ النص على سطح القاعدة<sup>(٥)</sup> .

وبالنسبة للأعمال المتعلقة بالتطيب وخاصة المباخر التى عادة مايكون غطاؤها مخرما ، مما استوجب من الصانع أن يبحث عن موضع للكتابة فيه ، ولذلك يلاحظ بأن النصوص الممثلة بها محدودة اذ لاتتجاوز عدة كلمات ، وقد

- 
- (١) راجع نقش رقم ( ٤ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٢) راجع نقش رقم ( ٥ ) بالفصل الاول من هذا الباب .
  - (٣) راجع النقوش رقم ( ٣ ، ٢٢ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٤) راجع النقوش رقم ( ١٠ ، ١١ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ - ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٥ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٥) راجع النقوش رقم ( ٢ ، ١٠ ، ١١ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

كتبت بالجزء السفلي غير المخرم من الغطاء (١) ، أو بيدن المبخرة (٢) ،  
أو بقاعدتها (٣) .

أما إذا كان العمل مخصصا للأكل والشرب فتجرى الكتابة فى نهاية  
المقبض (٤) ، أو باليدن (٥) ، أما الصواني فغالبا ماتنفذ الكتابة بقعوورها  
من الداخل (٦) .

وفيما يتعلق بالأسطر فقد وردت دائرية فى بعض الأعمال (٧) ، وأفقية فى  
أغلب الأعمال ، أو رأسية (٨) فى أعمال أخرى ، أما الكلمات فيحكمها مقدار  
طول السطر ، فقد يكون السطر مكونا من كلمة واحدة (٩) ، وقد يكون مكونا  
من أكثر من ذلك ، كما فى أغلب النقوش .

وفيما يخص الحروف فمن جهة يلاحظ أنها غالبا ماتكون كبيرة الحجم فى  
المواضع التى تبعد عن النظر ، كالشريات (١٠) ، والتعليقات (١١) ، وبعض  
الشمعدانات (١٢) ، ومن جهة أخرى فقد استعمل الصناع نظام الاختزال (١٣) ، كما  
اتبعوا أسلوب تكملة بعض حروف آخر كلمة فى بداية السطر الذى يلى سطرها . (١٤)  
أما النقط والاعجام فلم يلتزم به فى أغلب النقوش الكتابية .

(١)	راجع النقوش رقم	( ١٧ ، ٣٤ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢)	" " "	( ١٤ ، ٥٧ ، ٧٢ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٣)	" " "	( ١٦ ، ٣٥ ، ٥٣ )	" " " " " "
(٤)	" " "	( ١٣ ، ٥٤ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٥)	" " "	( ١ ، ٦ ، ١٣ ، ٢٣ ، ٢٥ - ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ - ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٧٧ - ٧٩ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٦)	" " "	( ١٢ ، ٦٦ ، ٧٠ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٧)	" " "	( ٢ ، ٨ ، ١٠ - ١٢ ، ١٨ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٨)	" " "	( ٧ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٩)	" " "	( ١٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٦ - ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٠)	" " "	( ٤ ، ٥ ، ٨ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١١)	" " "	( ٦٨ ، ٦٩ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٢)	" " "	( ٢ ، ٣ ، ١٠ ، ١١ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٣)	" " "	( ٦٧ - ٧٠ )	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٤)	" " "	( ٦٧ - ٧٩ )	" " " " " "

رابعاً : التقويم الأدبي للنصوص :

وردت الكتابات الممثلة بالأدب المعدنيّ العثمانيّ وفق أسلوبيّ النشر والنظم ، فالنشر جاء في شكل آيات قرآنيّة كريمة ، أو عبارات تسجيليّة من وقف، وتملك، واهداً .

فبالنسبة للآيات القرآنيّة الكريمة فيلفت النظر فيها أن الصانع في أغلب الحالات يستخدمون أجزاء من آيات قرآنيّة كريمة في نص واحد ، لأداء الغرض المتصل بالوظيفة ، وعلى سبيل المثال كتب في نص من النصوص جزء من آية رقم ( ٩٦ ) من سورة الأنعام ، كما قاموا باقتباس كلمات من بعض الآيات لتكملة بعض النصوص . (١)

ويرتبط بذلك انتقاء الآيات المتعلقة بوظيفة كل نوع ، فإذا كان العمل المعدني مخصصاً للإضاءة كالشريات أورد الصانع آية رقم ( ٣٥ ) من سورة النور (٢) ، أو أجزاء من هذه الآية وآيات أخرى بالمعنى نفسه كما في الشمعدانات (٣) . أما إذا كان العمل مخصصاً للشرب فقد نفذ الصانع آية رقم ( ٣٠ ) من سورة الأنبياء . (٤)

وفيما يتعلق بالعبارات التسجيليّة ، فالوقف عادة ما يبدأ بكلمة وقفه أو وقف ، ثم اسم الشخص الذي أوقف ، والمكان أو الشخص الموقوف له (٥) ، وأحياناً تبدأ صيغة الوقف بـ (صاحب الخيرات) (٦) أو (صاحب الخيـرات والحسنات) (٧) ، ثم اسم الشخص وبقيّة الصيغة السابقة ، وورد الوقف بصيغة

- 
- (١) راجع النقوش رقم ( ١٠ ، ١١ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٢) " نقش " ( ٤ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٣) " النقوش رقم ( ١٠ ، ١١ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٤) " نقش " ( ١٣ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٥) " النقوش رقم ( ٢ ، ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٦) " " " ( ٢٢ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧٥ ) بالفصل الأول من هذا الباب .
  - (٧) راجع نقش رقم ( ٢٨ ) بالفصل الأول من هذا الباب .

مختلفة تمثل حجة وقف ، حيث استهلها النقاش باسم الواقف ، وشروط الوقف  
 واشهاد الله سبحانه وتعالى على ذلك ، والدعاء بتقبله ، ثم الصلاة على  
 سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، والتاريخ . (١)

أما صيغة التملك فتبدأ بكلمة ( صاحبه ) ثم الاسم (٢) ، وندر استخدام  
 ( مالكة ) (٣) ، وبالنسبة للاهداء فيبدأ بكلمة ( هديه ) ، ثم اسم المهدى  
 والمهدى اليه (٤) ، وفي بعض الأعمال تبدأ صيغة الهدية بكلمة ( هديه ) ثم  
 اسم الاقليم الذى أهدي منه ، وبعض العبارات الدعائية ، والاحاديث النبوية . (٥)

وفيما يتعلق بالنظم فقد استخدم على نطاق ضيق بأعمال الآثار المعدنى  
 العثماني ، ولدينا من ذلك عدة نماذج ، أولها قصيدة شعرية باللغة الفارسية  
 فى مدح السلطان بايزيد الثانى ، نفذت بثرىا نحاسية محفوظة فى متحف  
 الآثار التركية الإسلامية . بمدينة استانبول .

ومما يلاحظ على هذه القصيدة أن الشاعر استهلها بدوام العز والبقاء  
 للسلطان ، مقرنا ذلك بدوام الأرض والسماء ، ثم أوضح الشاعر أن مؤيدى  
 السلطان لا يهزمون ، وعلى العكس أعداؤه .

كما أبان أن حكم السلطان بايزيد قوى ومتين بفضل هداية الله  
 وعنايته ، وأن شمس سماء السلطنة تشع على العالم بالمعرفة والثقافة ،  
 وأعرب عن طهارة نفس السلطان ، وبعد نظره ، وأنه ظل الله فى الأرض ، وصاحب  
 دين طاهر ونقى ، ومما يلفت النظر أن الاسلوب الشعري فى هذه القصيدة متأثر  
 الى حد كبير بالأفكار الشيعية . (٦)

والأنموذج الثانى يمثله بيتين من الشعر نفذاً بصينية نحاسية محفوظة

- 
- (١) راجع نقش رقم ( ٤٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
 (٢) " النقوش رقم ( ١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٦ ) بالفصل الاول  
 من هذا الباب .  
 (٣) " نقش رقم ( ٢٠ ) بالفصل الاول من هذا الباب .  
 (٤) " " " " " ( ٥٩ )  
 (٥) " " " " " ( ٦ )  
 (٦) " " " " " ( ٥ )



حاليا في متحف المنيل بالقاهرة ، وفيهما يخاطب الشاعر المعني بذلك ،  
بأنه حقق المراد بأوفر جود ، فتجلى السرور ، وحلت البهجة ، فاستراحت  
القلوب واطمأنت ، وانبلج فجر يوم جديد شع بنوره الوجود ، ولذلك آن للنفس  
أن تطيب وللعين أن تقرر . (١)

أما الأنموذج الثالث فهو بيت شعري منفذ بطاسة نحاسية محفوظة في  
المتحف الاتنغرافي في انقرة ، أوضح فيه الشاعر أن بوضع ماء الفرات في  
هذه الطاسة ، ثم شربه منها تجد حياة السلطان ، ويبدو واضحا المبالغة  
الكبيرة في هذا البيت . (٢)

---

(١) راجع نقش رقم ( ١٢ ) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٢) " " " " " ( ٢٦ )

الباب الرابع

الزخرفة

الفصل الأول

الزخارف النبائية

احتلت الأشكال الزخرفية المستوحاة من عالم النبات مكان الصدارة  
فالأواني والأدوات المعدنية وبخاصة في تركيا التي تزخر دون غيرها من  
اقاليم الدولة العثمانية بمناظر طبيعية خلابة ، أفاد صناع الأثاث من  
أشكالها في تجميل منتجاتهم الفنية برسومها المتنوعة ، مما أضفى على  
أعمالهم طابعا مميزا وأخاذا .

ولم يقتصر الصناع على تنفيذ هذا النوع من الزخرفة على وفق أساليب  
التنفيذ ، بل بطرق التشكيل أيضا ، وهكذا يمكننا تقسيم الزخارف النباتية  
التي وردت بأعمال الأثاث المعدني العثماني الى نوعين ، زخارف مفردة ،  
وأخرى مركبة ، وفيما يلي عرض تحليلي مفصل لما يندرج تحت هذين النوعين  
من أنواع .

#### أولا : الزخارف المفردة :

وتتمثل في الأشجار ، والأزهار ، والفواكه ، والأوراق .

##### (١) الأشجار :

نفذ الصناع من أنواعها السرو ، والنخل ، وأشكال أخرى .

##### (أ) السرو :

يطلق الأتراك على هذه الشجرة اسم ( SERVÎ ) وأصل الكلمة  
( SELVÎ )<sup>(١)</sup> ، وقد احتلت مكانة بارزة في نفوس الأتراك العثمانيين  
وفنونهم ، وربما يعزى ذلك لأمور منها : رائحتها الزكية ، وطولها الفارع ،  
وشكلها المخروطي الجذاب ، ودوام خضرة أوراقها طوال العام ، فضلا عن  
خصائص خشبها الطارد للحشرات .

(١) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi ,G.4,S.1979

كانت هذه الشجرة ماثرا لتحليلات مؤرخي الفن العثماني ، فقد أشاروا الى  
أن طولها يذكر الأتراك بصعود الروح الى بارئها ، وبالمئذنة التي ينطلق  
منها صوت الحق موقضا في النفوس مشاعر الاسلام العظمى ، أما لونها فيحمل  
معنى دينيا يرمز الى حياة الخلود في الجنة .

\* ناصر بن علي الحارثي : (أعمال الخشب المعمارية في الحجاز في العصر

العثماني - دراسة فنية حضارية) ، ص ١٤١ - ١٤٤ ، رسالة ماجستير ،

قدمت الى قسم الدراسات العليا في التاريخ والحضارة بكلية الشريعة

والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى ، في عام ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .



أمثلة ذلك ترسخها يعود تاريخه للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، محفوظ في متحف طوب قابى سراي . (١)

أما النمط الثانى من شجر السرو فقد ورد على عدة أشكال، الأول سرو يشبه سنبله القمح (٢) ، والثانى تتباعد إنكسارات جانبيه الأيمن والأيسر (٣) ، والثالث منفذ بداخله الزخرفة الخطاوية . (٤) وفيما يتعلق بالنمط الثالث الذى نفذ تشكيلا ، فقد ورد بمبخره نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركيسية الإسلامية بمدينة استانبول ، حيث شكل غطاؤها على هيئة مخروطية . (٥)

#### (ب) النخل :

تعرف هذه الشجرة عند الأتراك باسم ( Hürma Ağacı ) (٦) ، وقد نفذت بأعمال الأتراك المعدنية العثمانية بشكل أقرب الى شكلها الموجود فى الطبيعة ، وبخاصة فى الدلال ، وذلك ضمن مناظر طبيعية مرسومة بها .

ففى المنظر الأول الذى يمثل نهرا يُرى النخل على حافة النهر القريبة للمشاهد فى الصورة ، ومن خلف النخل قاربان يجوبان النهر ، وعلى الشاطئ الآخر ( الخلفي ) للنهر نفذ الصانع بعض المباني الدينية ، ويُرى جمال راكب على جمل يهم بدخول المدينة . (٧)

والمنظر الثانى يماثل المنظر السابق ، ولكن الصانع اكتفى بوجود سفينة واحدة بالنهر ، كما أن الجمل الذى كان موجودا فى المنظر السابق لا أثر له ، رغم أن الشكلين يمثلان منظرا طبيعيا واحدا (٨) . وقد عمد الصانع

(١) Turgay Tazcan : Silah ler, S.28, Top Kapi Sarayi

Müzes : 9, Yapi Kredi Banksi Kültür sanat Hizmet

Lerinden, Istanbul, 1983.

(٢) أنظر لوحة رقم ( ٢٢٧ ) شكل رقم (٦/١١٥) من هذه الرسالة

(٣) " " " (٤/١١٥) " " ( ٣٥٥ ) " " " (٢)

(٤) " " " (٨/١١٥) " " ( ٣٥٤ ) " " " (٤)

(٥) " " " (٩/١١٥) " " ( ٣٢٣ ) " " " (٥)

(٦) Gelâl Esad Arseven : A.E.G.2, S.761.

(٧) أنظر لوحة رقم ( ١٢٣ ) شكل رقم (١/١١٦) من هذه الرسالة

(٨) " " " (٢/١١٦) " " ( ١٢٢ ) " " " (٨)

في هذين المنظرين الى تكبير حجم شجرتي النخل بكل منهما •

أما المنظر الثالث فهو مختلف عن سابقه ، حيث يلاحظ أن النخل على الشاطئ الخلفي للنهر ، كما يظهر النخل صغير الحجم (١) ، نظرا لمراعاة الفنان لقواعد المنظور ، وأخيرا ورد رسم لشجرتين ، احدهما تتميز بكثرة فروعها (٢) ، والأخرى خالية من الفروع (٣).

(۲) الأزهار :

• من أهمها السوسن ، والقرنفل ، والورد .

(أ) السوسن :

تعرف هذه الزهرة عند الاتراك باسم ( لاله Lâle ) (٤)، وقد احتلت مكانة بارزة في أعمال الأواقيد المعدنية العثمانية، وجاء تنفيذها بطرق التشكيل أكثر من تمثيلها وفق أساليب التنفيذ ، فعيما يتصل بأساليب التنفيذ فقد وردت الزهرة على عدة أشكال ، نذكر منها : رسمها على هيئة شجرة سرو أحدث بجانبها العلويين بروز ، وقد اختص الأثاث المعدني دون سائر الأعمال الفنية الأخرى بهذا الشكل من أشكال هذه الزهرة. (٥)

ووردت أيضا على هيئة كأسية ، يخرج من داخلها ما يشبه الخفيرة التي  
شكل رأسها على هيئة نخلة ، ثم أضاف الصانع دائرة ملتصقة بمنتصف جانبي

- (١) انظر لوحة رقم ( ١٢٢ ) شكل رقم ( ٣ / ١١٦ ) من هذه الرسالة .
- (٢) " " " ( ٢ ) " " ( ٨ / ١١٧ ) " " "
- (٣) " " " ( ٢ ) " " ( ٢ / ١١٧ ) " " "
- (٤) Gelâl Esad Arseven : A.E.G. 3, S. 1217.  
ان الاهتمام الكبير بزراعة هذه الزهرة ، وتنفيذ الفنانين لأشكالها المتنوعة بالأعمال الفنية العثمانية ، كانا مشاراً لتحليلات مؤرخى الفن العثماني ، فقد أرجعوا ذلك لعدة اسباب ، من أهمها : أن حروف كلمة (لاله ) هى نفس حروف لفظ الجلالة ( الله ) ، كما أنها اذا قرئت بالعكس تعطينا لفظ (هلال)، وهو الشعار الرسمي للدولة العثمانية .
- \* ناصر بن على الحارثي : ن . م . س ، ص ١٤٧ - ١٤٩ .
- (٥) أنظر لوحة رقم ( .. ٤ ) شكل رقم ( ١ / ١١٨ ) من هذه الرسالة .

الزهرة من الخارج (١)، وأيضا وردت هذه الزهرة فى بعض أعمال الأثاث بالهيئة نفسها ، ولكنها تبدو دقيقة الى حد ما ، كما يخرج منها فرع نباتي واحد فى بعض الأعمال (٢)، أو أكثر من فرع فى أعمال أخرى. (٣)

كما رسمت هذه الزهرة بشكل مختلف ، حيث تبدو عريضة من أعلاها ، وضيقة من أسفلها (٤)، وأخيرا رسمت زهرة السوسن وفق الأسلوب الأوربى الوافد ، وتميز تنفيذها بكثرة الانحناءات من الداخل . (٥)

وبالنسبة لتنفيذ هذه الزهرة تشكيلا ، فمن الملاحظ تشكيل بعض الأعمال وفوهات بعضها الآخر على هيئة زهرة السوسن ، فمن أمثلة الأعمال تعليلية نحاسية فى متحف طوب قابى سراي (٦) ، أما الفوهات فتلاحظ بصفة خاصة بالشمعدانات ، وفى هذه الحالة وردت الفوهة مضلعة فى أغلب الأعمال، ومسننة من أعلاها (٧)، كما شكلت فوهات أخرى على هيئة غير مضلعة وبدون تسنين. (٨)

#### (ب) القرنفل :

ورد القرنفل بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على عدة أشكال، نفذت كلها وفق أساليب التنفيذ المعروفة ، بعكس السوسن . ويعزى هذا الأمر الى استحالة تشكيل بعض أجزاء أنواع من الأثاث على هيئة قرنفل ، نظرا لأنه يتسع عرضا بخلاف السوسن .

ومن أهم اشكال القرنفل ماورد بالأشكال على هيئة نصف دائرة تقريبا ، ينطلق من منتصف تماسها المقوس فرعان نباتيان ، ينحنيان كل باتجاه

(١)	أنظر لوحة رقم ( ١٠ )	شكل رقم (٢/١١٨)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " ( ١٨٥ )	" " ( ٣/١١٨ )	" " "
(٣)	" " " ( ٩ )	" " ( ٤/١١٨ )	" " "
(٤)	" " " ( ٣ )	" " ( ٥/١١٨ )	" " "
(٥)	" " " ( ٣٧٨ )	" " ( ٦/١١٨ )	" " "
(٦)	" " " ( ٤٠٩ )	" " ( ٧/١١٨ )	" " "
(٧)	" " " ( ٢٠٧ )	" " ( ٨/١١٨ )	" " "
(٨)	" " " ( ٢٠٩ )	" " ( ٩/١١٨ )	" " "



الجهة المقابلة له ، ليشكلا فى النهاية مايشبه قرني الماعز. (١) وقد ورد هذا الشكل بالأسلحة ، كما يلاحظ بخوذة حصان من النحاس المطلي بالذهب يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) (٢) ، وامتد تنفيذ هذا الشكل الى أعمال أخرى غير معدنية ، كالخزف . ومن الأمثلة على ذلك صحن فى مجموعة برأيفت، بـكولون يعود تاريخه لمنتصف القرن العاشر الهجري (٣).

أما الشكل الثانى فلا يختلف عن سابقه كثيرا ، حيث أضاف الصانع ورقة رمحية مسننة بين القرنين (٤). والثالث يشبه سابقه ولكن بدون قرون ، وقد عمد الصانع الى تسنين التماس المقوس للزهرة ، كما قام بتقليمها من الداخل رأسيا ، مع انحناءة تتمشى مع التقوس المذكور، ويشبه هذا الشكل النخلة. (٥)

وقد كان هذا الشكل أكثر أشكال القرنفل انتشارا بالأعمال الفنية غير المعدنية كالخزف . ومن أمثلة ذلك بلاطة من ازنيك يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (٦) ، وورد أيضا بالمنسوجات ، كما يلاحظ بقطعة قمّاش محفوظة بمتحف طوب قابى سراي ، تؤرخ فيما بين أواخر القرن العاشر الهجري وأوائل الحادي عشر ( أواخر القرن السادس عشر الميلادي وأوائل السابع عشر ) (٧).

ووردت زهرة القرنفل على شكل وردة متعددة البتلات ، فمنها مايشبه الورقة المسننة (٨) ، ومنها ماياخذ شكلا كمثريا مقلوبا (٩) ، ومنها ماياخذ شكلا دائريا مسننا تنطلق من مركزه وريقات نباتية. (١٠)

- 
- (١) انظر لوحة رقم ( ٧٦ ) شكل رقم (١/١١٩) من هذه الرسالة .
  - (٢) Turgay Tez can : A.E.S.29.
  - (٣) Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.100.
  - (٤) انظر لوحة رقم ( ٧٦ ) شكل رقم (٢/١١٩) من هذه الرسالة
  - (٥) " " " (٣/١١٩) " " ( ٣٧١ ) " " "
  - (٦) トルコ文明展:330.
  - (٧) Istanbul : op.cit., p1.145.
  - (٨) انظر لوحة رقم ( ٣٨١ ) شكل رقم (٤/١١٩) من هذه الرسالة .
  - (٩) " " " (٥/١١٩) " " ( ١٤ ) " " "
  - (١٠) " " " (٦/١١٩) " " ( ٣٩٤ ) " " "

وهذه الأشكال الوردية لزهرة القرنفل شاع استخدامها في بعض الأعمال الفنية الأخرى غير المعدنية ، ومن أمثلة ذلك جلود الكتب ، كما يرى بجلدة كتاب محفوظة في مكتبة متحف طوب قابى سراي ، يرجع تاريخها للنصف الثانى من القرن العاشر الهجري (١) ، وأيضا السجاجيد ، ومن أمثلة ذلك سجادة صلاة محفوظة حاليا بمتحف مولانا فى قونية (٢) ، وأيضا وردت الأشكال الوردية لزهرة القرنفل فى المنسوجات ، كما يلاحظ بقفطان من الديباج الملون خاص بالسلطان بايزيد الثانى (٣) ، ونفذت فى البلاطات الخزفية ، كما هو مشاهد فى بلاطات منطقة المحراب بجامع صوقلى بمدينة استانبول ، الذى يرجع تاريخه لسنة ٩٨٠ هـ / ١٧٥٢ م (٤) ، ومثلت الأشكال الوردية لزهرة القرنفل فى العاج ، كما يلاحظ بظهر مرآة يد محفوظة فى متحف طوب قابى سراي مؤرخة بعام ٩٥٠ هـ / ١٥٤٤ م . (٥)

ويتضح مما سبق أن الأشكال الوردية لزهرة القرنفل كانت أكثر استخداما من غيرها رغم مايكتنف تنفيذها من صعوبات .

#### (ج) الورد :

يطلق الأتراك على الورد اسم ( Gül ) (٦) ، ويعد من أكثر الأزهار استخداما فى أعمال الأتراك المعدنية العثمانية ، ومن الملاحظ أن الورد المحور عن الطبيعة كان أكثر انتشارا من الورد المحاكى للطبيعة .

كما لم يكتف الصناع بتمثيل رسومه وفق أساليب التنفيذ المعروفة فحسب ، بل شكلت أجزاء بعض أنواع الأثاث على هيئة وردة ، وبخاصة مقابض أعطية الأباريق والصحون (٧) . وزيادة على هذا فقد نفذ الصناع الورد المتعددة

(١) Istanbul : op.cit., p1.202.

(٢) Michael Levey; op.cit., fig.27,p54.

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، شكل ٣٠ .

(٤) Metin Sozen : op.cit., p1.57.

(٥) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، شكل ٥٤ .

(٦) Gelal Esad Arseven : A. E. G.4, S.1979.

(٧) أنظر لوحة رقم ( ٢٨٦ ) شكل رقم (١/١٢٠) من هذه الرسالة .

البتلات (١)، والورود المترابطة بعضها فوق بعض (٢)، وأيضا الورود التي بداخل بعضها (٣). كما نفذوا الورود ذات الألوان المختلفة. (٤)

(۳) الفواكه :

وردت في أعمال الأواقي المعدنية العثمانية أنواع متعددة من الفواكه من أهمها : عناقيد العنب ، والكرز ، والرمان ، وكيزان الصنوبر، والشوم، وفيما يلي عرض تحليلي لكل نوع من هذه الأنواع .

(أ) العنب :

من المعروف أن هذه الزخرفة شاع استخدامها في فنون ما قبل الاسلام ، وخاصة في الفنون المسيحية والقبطية ، حيث كان العنب من المميزات الرئيسية في فنونهما (٥) ، ولما كان المسلمون ورثة لهذين الفنين فمن الطبيعي أن يتأثروا بذلك منذ فترة مبكرة ، حيث نلاحظ هذه الزخرفة ممثلة بالأشرطة البرونزية التي فوق العوارض الخشبية للمثمن الأوسط بقبة الصخرة (٦٧٢هـ/ ٦٩١ - ٦٩٢ م ) (٦) ، ويعد هذا الأنموذج من أقدم النماذج لتنفيذ عناقيد العنب بالأعمال المعدنية في العصر الاسلامي .

أما فى العصر العثماني فقد ندر تمثيل عناقيد العنب بأعمال الأثاث المعدني ، اذ لم ترد الا بابر يق وطسته صنعا من النحاس ، وهما محفوظان بمتحف قصر المنيل فى القاهرة (٧) ، وهذا لايغنى انها لم تمثل بأعمال أخرى غير معدنية ، فقد شاع استخدامها بصفة رئيسة بشواهد القبور الحجرية

- (١) انظر لوحة رقم ( ٣٤٦ ) شكل رقم (٢/١٢٠) من هذه الرسالة .
- (٢) " " " ( ٦٩ ) " " (٣/١٢٠) " " " .
- (٣) " " " ( ٣٧٨ ) " " (٤/١٢٠) " " " .
- (٤) " " " ( ١٣٤ ) " " (٥/١٢٠) " " " .
- (٥) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية -  
المسيحية - الساسانية ، ص ١١٠ ، ١١٤ ، الطبعة  
الثانية المعدلة ، دار المعارف القاهرة .
- (٦) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٢ - ٤٤٣ .
- (٧) أنظر لوحة رقم ( ٣٨٦ ) شكل رقم (١/١٢١) من هذه الرسالة .

والرخامية<sup>(١)</sup> ، واكثر الصانع من تنفيذها بالصحن الخزفية ، ومن أمثلة ذلك صحن من النوع المنسوب الى دمشق يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري ، ( السادس عشر الميلادي ) ، وهو محفوظ حاليا بمتحف كلية الآداب بجامعة القاهرة<sup>(٢)</sup> . كما وردت عناقيد العنب داخل سلة ضمن تشكيلات زخرفية مرسومة بالألوان فى جدران إحدى غرف الطعام بقصر طوب قابى .<sup>(٣)</sup>

#### (ب) الرمان :

عنصر زخرفي ساساني نفذه المسلمون بأعمالهم الفنية منذ فجر الاسلام<sup>(٤)</sup> أما فى العصر العثماني فلم يرد الا فى بضع أعمال أثاث معدني<sup>(٥)</sup> ، وزخرفت به بعض الأعمال الخزفية ، ومن أمثلة ذلك صحنان ، أحدهما بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن ، يعود تاريخه للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، والآخر من القرن الثالث عشر الهجري ( التاسع عشر الميلادي )<sup>(٦)</sup> . كما ورد الرمان فى الأعمال الخشبية . ومن أمثلة ذلك سقف خشبي لدكة المبلغ بمسجد محمد أبو الذهب ( ١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م ) بالقاهرة .<sup>(٧)</sup>

#### (ج) كيزان الصنوبر :

وردت هذه الزخرفة فى أعمال الأواني المعدنية العثمانية مشكلة<sup>(٨)</sup> ، وهى عبارة عن اشكال دائرية ، أو كمثرية ، أو موزية ، نفذ بداخلها ما يشبه

(١) Gelal Esad Arseven : op.cit. , p. 71.

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٢٤٤ .

(٣) İlhan Aksit : op.cit. , p1.6.

(٤) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٣٧ .

(٥) أنظر لوحة رقم ( ٨٢ ) شكل رقم ( ٢/٢١ ) من هذه الرسالة

(٦) Arthur Lane: Later Islamic Pottery (Persia, Syria-

Egypt, Turkey), pls. 33-b, 49-a, Faber And Faber, London.

(٧) شاديه الدسوقي كشك: أشغال الخشب فى العمائر الدينية العثمانية بمدينة

القاهرة - دراسة أثرية فنية - ) ، لوحة ١٠٦ ، رسالة

ماجستير قدمتها لـ كلية الآثار بجامعة

القاهرة فى سنة ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .

(٨) أنظر لوحة رقم ( ٧٠ ) شكل رقم ( ٣/٢١ ) من هذه الرسالة .

قشور السمك ، وقد احتلت هذه الزخرفة مكانة بارزة فى الأعمال الفنية فى فجر الاسلام . (١)

أما فى العصر العثماني فقد كانت كيزان الصنوبر من العناصر الزخرفية التى شاع استخدامها بالأعمال الخشبية فى الحجاز . (٢)

#### (د) الثوم :

ندر تمثيله فى أعمال الأثاث المعدني العثماني ، ومانفذ منه ورد مشكلا ، حيث شكلت بعض أنواع الأثاث على هيئة حبة ثوم ، كالمقام (٣) ، ومن المعروف أن تمثيل هذا النوع من الزخرفة بالأعمال الفنية الاسلامية كان غير مألوف .

#### (هـ) الكرز :

نفذ الكرز بقلّة من أعمال الأثاث المعدني العثمانية ، وخاصة بالمقام (٤) .

#### (٤) الأوراق :

احتلت أشكال الأوراق النباتية - التى لاحصر لها - مكانة بارزة فى أعمال الأثاث المعدني ابان العصر العثماني (٥) ، حيث نفذ الصانع المراوح النخيلية ، وأنصافها ، وأرباعها ، والسعفة النخيلية ، وأوراق العنب ، والرمان ، والسوسن ، والقرنفل ، والورد ، وقد غلب تنفيذ الورقة الرمحية المسننة محززة ومششرة ، وهى عنصر زخرفي شاع استخدامه فى الأعمال الفنية العثمانية (٦) ، وقد دخل معظم هذه الأوراق فى تكوين الزخارف المركبة .

(١) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٣٧ .

(٢) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٥٢ - ١٥٣ .

(٣) انظر لوحة رقم ( ٣٦٤ ) شكل رقم (٤/١٢١) من هذه الرسالة .

(٤) انظر اللوحات رقم ( ٣٥٨ ، ٣٥٩ ) ، شكل رقم ( ٦٠ ٥/١٢١ ) من هذه الرسالة .

(٥) انظر شكل رقم ( ١٢٢ ) من هذه الرسالة .

(٦) Gelal Esad A. seven : op.cit., p.52.

### ثانيا : الزخارف المركبة :

تندرج تحت هذا النوع من الزخارف أربعة أنماط زخرفية ، أدت دورا هاما فى المراحل الاخيرة من تاريخ الزخرفة الاسلامية ، وتتمثل هذه الأنماط فى الزخرفة الخطاوية ، وزخرفة التوريق الاسلاميه المحورة من النوع المتطور ، والزخرفة العثمانية ، أما النمط الرابع فهو الزخارف المرسومة وفق الاسلوب الأوربي الوافد بنوعيه الباريك ، والروكوكو ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نمط من هذه الأنماط :

#### (١) الزخرفة الخطاوية :

يرجع الفضل فى ظهور هذه الزخرفة الى الاتراك السلاجقة فى إقليم الخطا بتركستان الشرقية ، وكانت آنذاك بسيطة فى شكلها ، ومتأثرة الى حد ما بالاسلوبين الايراني والصيني<sup>(١)</sup> ، ثم طورها الاتراك العثمانيون ، فأصبحت تتألف بصفة رئيسة من زهرتي القرنفل والسوسن ، والأوراق ، وبخاصة الرمحية المسننة .

وقد احتلت هذه الزخرفة مكانة مرموقة فى الأثاث المعدني العثماني ، حيث جاءت على عدة أشكال ، من أهمها : تنفيذ الخطاوية مكونة من زهرة القرنفل والورد والوريقات الرمحية المسننة ، والثلاثية الفصوص ، والفروع الطويلة النحيفة .

ومما يلفت النظر فى هذا الشكل رسم زهرة القرنفل على هيئة نصف دائرة تقريبا ، ينطلق من تماسها المقوس قرنان ، أحدهما الى اليمين والآخر الى الشمال ، وفى موضع آخر أضيف بين القرنين ورقة رمحية مسننة تتجه الى أعلى (٢) .

(١) Azade Akar Ve Cahide Keskiner : Türk Süsleme sanat larinda, S.18, Guzel Sanatlar Matbaasi A.S, Istanbul, 1978

(٢) انظر لوحة رقم ( ٧٦ ) شكل رقم (١/٢٣) من هذه الرسالة .

والشكل الثانى مؤلف من ورقتين رمحيتين مسننتين ، ترتكزان على فرع نباتي كبير ، وفصلتا بوردة سداسية البتلات ، ترتكز على ثلاثة فروع نباتية كبيرة ، وتلامس بعض بتلاتها جانبي الورقتين الرمحيتين اللتين تكتنفانها (١) .

والشكل الثالث عبارة عن وريادات وفروع تدور حول نفسها ، وأوراق متعددة الفصوص (٢) . والشكل الرابع عبارة عن ورقة رمحية مسننة ، وعدة أشكال لزهرة القرنفل تتصل ببعضها عن طريق فروع نباتية قصيرة ونحيفة (٣) . والخامس ورقة رمحية مسننة تتبادل مع شكل من أشكال زهرة القرنفل بشكل متموج (٤) .

والسادس يتكون من ورقة رمحية ظاهرة التسنين ، تتناوب مع شكل من أشكال زهرة القرنفل ، ويحف بها من الجانبين ورقة نباتية ذات فصين (٥) . والسابع يتألف من شكل سروي مع زهرة قرنفل وأوراق رمحية مسننة (٦) .

والشكل الثامن من أشكال الزخرفة الخطاوية الممثلة بالأشاث المعدني العثماني عبارة عن شجرة تنطلق منها فروع تتخللها وريادات وأوراق مسننة (٧) . أما التاسع فورقة كأسية ، وأوراق متعددة الفصوص ، ووريدات متعددة البتلات، وفروع نباتية متعرجة (٨) .

## (٢) زخرفة التوريق الاسلامية المحورة :

أعنى بذلك ما يعرف عند الباحثين باسم ( الأرابسك ) ، وهى لفظة افرنجية أطلقها الأوروبيون فى أول الأمر على التراكيب الزخرفية النباتية المحورة ، المكونة من المراوح النخيلية ، وأنصافها، وأرباعها، والفروع

(١)	انظر لوحة رقم ( ٢٨٩ )	شكل رقم ( ٢/١٢٣ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	" ( ٧٦ )	" " "
(٣)	" " "	" ( ٣٩٤ )	" " "
(٤)	" " "	" ( ٢٢٢ )	" " "
(٥)	" " "	" ( ٢٨١ )	" " "
(٦)	" " "	" ( ٣٦٨ )	" " "
(٧)	" " "	" ( ٣٢٦ )	" " "
(٨)	" " "	" ( ٣٥٦ )	" " "

النباتية المتعرجة ، والامتداخلة التى ظهرت لأول مرة فى طراز سامرا . (١)

ثم قام السلاجقة الأتراك بتطوير هذه الزخرفة ، حيث تفننوا فى رسم عناصرها ، وأضافوا اليها عناصر زخرفية جديدة ، مستوحاة من عالم الحيوان ، كالطيور ، والأسماك ، والأرانب (٢) ، ولذلك أسموها ( رومي Rûmî ) ، نسبة الى بلاد الروم ( آسيا الصغرى ) ، المعروفة حاليا باسم ( الأناضول ) ، التى سكنها أجدادهم منذ القرن الخامس الهجري ( الحادى عشر الميلادي ) . (٣)

ومما سبق يتضح أن هذه الزخرفة تحمل مسميين ، جانب الصواب كلاهما ، فالأرابسك منسوبة الى العرب وحدهم ، وفى هذا تجن على الشعوب الاسلاميـة الأخرى التى شاركت مع العرب فى ابتكارها أثناء بنائهم لمدينة سامرا التى ظهرت فيها هذه الزخرفة ، وقد أشارت الى ذلك المصادر التاريخية المبكرة . (٤)

أما المصطلح الثانى فهو أعظم خطرا من سابقه ، وذلك لأنه ينكر دور الشعوب الاسلامية كلها ، والآنكى من ذلك أنهم اكسبوا هذه الزخرفة مصطلحا أجنبيا منسوبا للروم ، مع العلم أن الأتراك ليسوا روما ، وهم بذلك لم يرجعوا الفضل الى اخوانهم المسلمين ، كما لم ينصفوا أجدادهم الذين طوروها .

---

Fard Shafi,i : Simple Calyx Ornament in Islamic Art (١)  
( A study in Arabesque ) , p.18, University Press,  
Cairo, 1956.

وقد توسع فى مدلول لفظة ( أرابسك ) لتشمل الزخارف المحاكية للطبيعة أيضا ، كما شمل هذا اللفظ الزخارف الهندسية . (١)

(١) عن أستاذي الاستاذ الدكتور محمد رياض العتر .

Azad Akar Ve Cahide Keskiner : A.E.S. 19 . (٢)

Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi, G.4, S.1715. (٣)

تامارا تالبوت رايس : السلاجقة تاريخهم وحضارتهم ، ص ١٧ ، ترجمة لطفى الخوري وابراهيم الداوقى ، مراجعة عبدالحميد علوجي ، طبعة ١٩٦٨ م ، مطبعة الارشاد ، بغداد .

(٤) أبو الحسن على بن الحسين المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المجلد الثانى ، الجزء الثالث ، ص ٤٦٧ ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨ م ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت .



وفى ضوء ماتقدم فانى أرى أن تسمى هذه الزخرفة غير المطورة باسم  
( زخرفة التوريق الإسلامية المحورة ) أما التى طورها الأتراك فيمكن  
تسميتها ( زخرفة التوريق الإسلامية المحورة المطورة ) ، وذلك للابتعاد عن  
استخدام مصطلحات غير إسلامية ، وللتمييز بين هذين الأسلوبين فى تنفيذ  
هذه الزخرفة .

وحينما ورث العثمانيون السلاجقة غدت هذه الزخرفة من الأساليب  
الزخرفية التى شاع استخدامها فى الأعمال الفنية المتنوعة (١) ، ومن ضمنها  
الأثاث المعدني ، الذى وردت به على عدة أشكال نستطيع التمييز بين كل  
منها عن طريق العناصر المكونة لكل شكل ، وكيفية تنفيذها ، فالشكل الأول  
يتكون من نصف مروحة نخيلية أحد نصفيه أقصر من الآخر ، والفروع التى تصل  
فيما بينها نحيفة ، ومتعرجة ، وموزعة بالتناسق . (٢)

والثانى تكثر فيه نصف المروحة النخيلية ذات نصفين أحدهما ،  
معكوف والثانى رمحسي (٣) ، والثالث يلاحظ فيه أنه يشبه الشكل الأول ،  
ولكن الصانع استخدم مروحة نخيلية كاملة ونصفها ، وعمل على تكبير حجم  
الفروع . (٤)

والرابع تتجلى فيه المهارة ، حيث نفذ الصانع زخرفة التوريق من  
مروحة نخيلية ونصفها وربيعها ، مع إبرازها ، وتغيير حجم الفروع الموصلة  
بينها . (٥) والخامس يتكون من نصف مروحة نخيلية وربيعها ، مع تسنين أحد  
جوانبها ، كما قلل من استخدام الفروع القصيرة . (٦)

والسادس يلاحظ فيه أن هذه الزخرفة نفذت بصورة تنم عن المهارة  
بصلة ، حيث تبدو الفروع متباعدة عن بعضها ، كما تبدو الوريقات أكثر

- 
- (١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٧٥ .  
(٢) أنظر لوحة رقم ( ٧٥ ) شكل رقم (١/٢٤) من هذه الرسالة .  
(٣) " " " ( ٢٨ ) " " ( ٢/١٢٤ )  
(٤) " " " ( ٢٠١ ) " " ( ٣/١٢٤ )  
(٥) " " " ( ٢ ) " " ( ٤/١٢٤ )  
(٦) " " " ( ٣٩٥ ) " " ( ٥/١٢٤ )

دقة واتقاناً (١). أما الشكل السابع فهو أكثر أشكال هذا النوع من الزخرفة تمثيلاً في الأثاث المعدني ، إذ نفذ الصانع مروحة نخيلية ونصفها وربيعها ، مع تقليص سطح الوريقات عرضياً ، مما زاد من جمالها. (٢)

ولم يكن هذا الشكل ابتكاراً عثمانياً ، وإن بدت فيه المهارة ، فقد عرف قبل ذلك وخاصة منذ أوائل القرن الخامس الهجري ( الحادي عشر الميلادي ) ، كما يلاحظ في بعض حشوات منبر المسجد الجامع في الجزائر الذي يرجع تاريخه لسنة ( ٤٠٩ هـ / ١٠١٨ م ) (٣) ، وأيضاً في كرسي مصحف ( رحل ) يعود تاريخه للقرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي ) ، محفوظ حالياً بمتحف قونيه. (٤)

كما كان هذا الشكل منتشراً في الأعمال الفنية العثمانية ، وخاصة الجصية ، ومن أمثلة ذلك الأفريز الذي يعلو بوابة الدخول الرئيسة بجامع حاجي بيلر في كرمان ، والذي يعود تاريخه لسنة ( ٧٦٠ هـ / ١٣٥٨ م ) (٥) . وأيضاً نفذ هذا الشكل في الأعمال الخزفية ، كما يلاحظ في بعض البلاطات الخزفية التي تحلي أعلى منطقة المحراب بجامع المرادية في أدرنة ، الذي يرجع تاريخه لسنة ( ٨٤٠ هـ / ١٤٣٦ م ) (٦).

### (٣) الزخرفة العثمانية :

لم يكتف العثمانيون بما أحدثوه من تطوير للزخرفة الخطاوية ، وزخرفة التوريق الإسلامية المحورة ، بل عمدوا إلى ابتكار نمط زخرفي

(١) انظر لوحة رقم ( ١٥ ) شكل رقم (٦/١٢٤) من هذه الرسالة.

(٢) " " " ( ٣٢١ ) " " ( ٧/١٢٤ ) " " " " " "

(٣) زكي محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤١٣ .

(٤) Istanbul : op. cit., p1.177.

(٥) Oktay Aslanapa : Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14- Yüzyıl), S.123, Devlet Kitaplar, İstanbul, 1977.

(٦) Metin Sözen : op.cit., p1.24.

• خاص به

ورد بقلّة من أنواعه ، وخاصة ببعض الأكواز (٢) والطاسات (٣) والبرارييد (٤) .

(٤) الأسلوب الأوروبي :

الأعمال الفنية الإسلامية التي تم إنتاجها خلال تلك الحقبة .

الكلمة ، فأصبحت تطلق منذ القرن الحادى عشر الهجري ( السابع عشر

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٧٧ - ٧٨ .

(٢) أنظر لوحة رقم ( ٧٧ ) شكل رقم (١/١٢٥) من هذه الرسالة .

" " " (2/120) " " (396) " " " (3)

" " " (3/120) " " (126) " " " (4)

(٥) نعمت اسماعيل علام: فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك، ص ١٤٧، الطبعة الثانية ١٩٨٢ م، دار المعارف

• القاهرة

الميلادي ) على ذلك الطراز الفني الجديد الذى ظهر فى أوروبا (١)، نتيجة لمجموعة عوامل من أهمها : ظهور حركة الإصلاح البروتستنتي ، وزيادة نفوذ العائلات الحاكمة ، والثورة العلمية التى ظهرت فى أوروبا آنذاك . (٢)

ويتميز الباروك بأن عناصره تبدو مشوهة اذا ماقيست بالعناصر الزخرفية التى كانت ذائعة فى أوروبا فى ذلك الوقت ، اذ يلاحظ عـزوف الفنانين عن استعمال الخطوط المستقيمة ، واقبالهم على الخطوط المتعرجة ، والسطوح المائلة ، والأقواس المختلفة (٣) ، والاعتماد الكلي على المبالغة ، والتكلف ، وابرار الانفعالات . (٤)

وقد ظهر هذا الأسلوب الزخرفي فى ايطاليا فى القرن العاشر الهجري ، وانتقل منها الى بقية أرجاء أوروبا ، وتأثرت به روسيا (٥) ، وآسيا الصغرى ، ثم انتقل الى بقية الولايات التى كانت خاضعة للدولة العثمانية . (٦)

أما الروكوكو ( Rococo ) فمشتق من كلمة ( Rocaille ) التى تعنى الصدف غير المنتظمة الشكل ، ذات الخطوط المنحنية (٧) ، ويختلف عن الباروك بالرقّة والرشاقة (٨) ، وقد بدأت بوادر هذا الأسلوب فى الظهور فى القرن الثانى عشر الهجري ( الثامن عشر الميلادي ) وبخاصة فى أواخر حكم الملك لويس الرابع عشر ، ثم مالبت أن انتشر بعد وفاته فى عام ١١٢٧ - ١١٢٨ هـ / ١٧١٥ م ، حيث هجر قصر فرساي ، وفضل النبلاء الاقامة فى باريس ، بدلا من العودة الى قصورهم فى الريف ، فشيّدوا منازل جديدة لهم ، واهتموا بزخرفتها من الداخل . وقد استمر هذا الأسلوب مزدهرا فى ألمانيا، وفرنسا

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٥ .

(٢) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٤٧ .

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٥ .

(٤) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٥٦ .

(٥) Germain Bazin : Baroque And Rococo, p.10, Thames And Hudson, London, 1976.

(٦) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi, G.1, SS155-

(٧) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٩٩ .

(٨) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٨ .

بصفة خاصة ، ثم اختفى من فرنسا بعد قيام الثورة الفرنسية فى عام ١٢٠٤هـ / ١٧٨٩ م . (١)

وفيما يتعلق بمدى تأثر الآداب المعدنية العثمانية بهذين الاسلوبين ، فقد تبين لى أن الباروك تمثل فى المناظر الطبيعية (٢) والأشكال النباتية المتعرجة (٣) ، أما الروكوكو فيعد الأسلوب الأوربى الأكثر تنفيذا بالأثاث المعدني العثماني ، وخاصة فى تشكيل الورود على هيئة العقد الذى يوضع حول أعناق النساء (٤) ، رسما وتجسيما ، كما هو الحال بعمائر القرن الثالث عشر الهجري ( التاسع عشر الميلادي ) وأوائل الرابع عشر .

- 
- (١) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٩٩ .  
 (٢) أنظر لوحة رقم ( ١١٦ ) شكل رقم (١/٢٦) من هذه الرسالة .  
 (٣) " " " ( ٣٣٨ ) " " (٢/٢٦)  
 (٤) " " " ( ٢٩٧ ) " " ( ١٤٧ )

الفصل الثاني

الزخارف الهندسية

لم يكن للزخارف الهندسية شأن يذكر فى فنون ما قبل الاسلام ، أما فى العصر الاسلامي فقد استخدمت على نطاق واسع (١) ، ولم يقتصر الصناع المسلمون على اقتباس ما كان معروفا من قبل فحسب ، بل طوروها على أسس علمية مدروسة ، وابتكروا أنواعا لاهصر لها ، وبلغوا بها مرتبة عالية لاتدانى . (٢)

وقد احتل هذا النوع من الزخرفة مكانة مرموقة فى العصر العثماني (٣) ، وعلى الرغم من ذلك فلم يكن للأثاث المعدني نصيب وافر كبقية الأعمال الفنية الأخرى ، وربما يرجع هذا الأمر الى رغبة الفنان فى عدم اضافة مسحة هندسية بحتة بالاثاث المعدني ، لأنه مصمم أصلا ليأخذ شكلا هندسيا خالصا ، ولذلك عمد الصانع فى مرحلة ما بعد التشكيل الى إبراز نواحي الجمال والابداع الفني باستخدامه لعناصر زخرفية مستوحاة من عالمي النبات والحيوان ، وتمكن باقتدار من تجنب التشويه الذى كان سينجم عن الاختصار على الأشكال الهندسية فقط .

ومما يدعم هذا الاتجاه أن الزخارف الهندسية الممثلة بالآيات المعدنية لم تكن وحدة مستقلة بذاتها الا فيما ندر ، لأنها نفذت أساسا لتقوم بدور جمالي ووظيفي ، فمن حيث دورها الجمالي فقد استخدمت لفصل المناطق عن بعضها ، أو لتحديد شكلها ، وإما لفصل الزخارف عن بعضها ، أما بالنسبة للدور الوظيفي فيتمثل فى تنفيذ أشكال هندسية تدل على شعارات الدولة ، أو علامة اجازة العمل المعدني وصلاحيته للاستعمال ، أو الدفعة الرسمية التى يتحدد بداخلها نوع المعدن وقياسه .

وعلى الرغم من قلة الزخارف الهندسية المنفذة بالآثاث المعدني العثماني ، فان مانفذ منها يتميز بالتنوع فى عناصره وأحجامه وأشكاله ، ومن هذا المنطلق يمكننا حصر الأشكال الهندسية التى جرى تنفيذها بالآثاث المعدني العثماني فى نوعين رئيسيين هما : الأشكال الهندسية البسيطة ، والأشكال الهندسية المركبة .

- (١) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ٢٤٨ .
- (٢) حسن الباشا : مدخل الى الآثار الاسلامية ، ص ٢٤٢ ، طبعة دار الاتحاد العربى للطباعة ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٣) Gelâl Esad Arseven : Türk sanatı, S.203.

ويندرج تحت النوعين مجموعة من الأشكال ، منها ماله مسمى فى الفن الاسلامي ، وبعضها ورد مسماه فى الوثائق الاسلامية ، وأغلبها اتخذ مسماء معيناً عند أهل الصنعة المحدثين ، وقلة من هذه الأشكال قمت بتسميتها ، بناءً على حيثيات موضحة فى مواضعها من البحث ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع على حده .

أولا : الاشكال الهندسية البسيطة :

نفذ الصناعات من أشكالها الخطوط بصفة رئيسية ، سواء كانت مستقيمة أو منكسرة أو منحنية أو متقطعة ، كما استعملوا الأشكال ذات الصفة المساحية ، كالمستطيلات ، والمربعات ، والمعينات ، والأشكال السداسية ، والثمانية ، والمثلثات ، والدوائر ، والنجوم ، والتروس ، واللوزات ، والكندات ، والسيوف ، والأبواق ، والسهام ، والطبول ، ومواسير المدافع ، كما نفذوا أشكالاً تشبه بعض الحروف في الخط اللاتيني مثل ( Z ) و ( Y ) . وقد تكونت من معظم هذه الأشكال البسيطة وحدات هندسية مركبة ، وفيما يلي عرض تحليلي لأهم الأشكال الهندسية البسيطة .

(١) النجوم :

احتلت النجوم مكانة بارزة فى أعمال الأراي المعدنية العثمانية ، وقد بالغ الصناع فى تعقيدها ، اذ نفذوا ثلاث نجوم بعضها داخل بعض ، وبالإضافة الى ذلك فلم يقتصروا على تنفيذها وفق أساليب التنفيذ ، بل بالتشكيل أيضا ، ووصل بهم الأمر الى تشكيل بعض أنواع الآثاث على هيئة نجمة ، كما نوعوا فى عدد زواياها ، حيث استخدموا النجمة ذات الخمس (١) والست (٢) والثمان (٣) والاشني عشر (٤) زاوية ، وأكثر من ذلك (٥) ، وكان استخدامهم لهذا النوع من الزخرفة امتدادا لاستخدامها بالأعمال الفنية المتنوعة خلال القرون الاسلامية

(١) انظر اللوحات رقم ( ٣٠٦ ، ٣٣٢ ) من هذه الرسالة .

" " " ( ३ • ८ ) " " " ( २ )

" " " (3)

( ३ ) " " " ( ४ )

" " " ( 378 : 37 ) " " " ( 5 )



منذ فجر الاسلام .

## (٢) الترس :

ورد بالأزاني المعدنية العثمانية على هيئة نجمة تتوسط الطبق النجمي ،  
وتدور حولها اللوزات والكندات . (١)

## (٣) اللوزة :

عبارة عن شكل ذو أربعة أضلاع ترتب حول الترس بشكل اشعاعي ، بحيث  
تقع أطرافها على محيط دائرة حقيقية . (٢)

## (٤) الكندة :

وتسمى ( المنزة ) (٣) ، وقد وردت بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على  
شكلين ، أحدهما مؤلف من ستة أضلاع كل اثنين منها متساويان ، حيث يلاحظ  
أن الجانبان يلتقيان في زاوية حادة ، تقع عادة جهة اللوزات والترس (٤) ،  
وقد ظهرت البدايات الأولى لهذا الشكل بأعمال الاثاث المعدني منذ القرن  
السادس الهجري ( الثاني عشر الميلادي ) (٥) ، والشكل الآخر مكون من ضلعين  
جانبيين طوليين ، وضع خلفي على هيئة نصف دائرة (٦) ، ويعد هذا الشكل من  
الأشكال النادرة للكندات .

## ثانيا : الاشكال الهندسية المركبة :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، شعارات ، ووحدات زخرفية .

## (١) الشعارات :

وتتمثل بصفة رئيسية في التاج ، والعلم ، والهلال ، وعدة شعارات خاصة  
بفرق متنوعة من فرق الجيش العثماني :

## (أ) التاج :

يتكون التاج عادة من شكل يشبه القبعة يمثل بمنصف سطحه العلوي

- (١) انظر لوحة رقم ( ٤٠٣ ) شكل رقم ( ١/١٢٨ ) من هذه الرسالة .
- (٢) سعيد محمد مصلح : ن . م . س ، ص ٢٨٨ ، وأنظر لوحة رقم ( ٤٠٣ ) شكل  
رقم ( ٢/ ١٢٨ ) من هذه الرسالة .
- (٣) " " " : ن . م . س ، ص ٢٢٨ .
- (٤) انظر لوحة رقم ( ٤٠٣ ) شكل رقم ( ٣/ ١٢٨ ) من هذه الرسالة .
- (٥) Géza Fehér Vari : op.cit. , p1.18.b, no.59.
- (٦) انظر لوحة رقم ( ٢٧٥ ) .

هلال بداخله نجمة خماسية ، وقد وردت رسوم التاج بكثير من أعمال الأواني المعدنية التي يرجع تاريخها لآخر العصر العثماني ، وبخاصة في مصر ابان حكم أسرة محمد على .

وعلى الرغم من أنه يخيل للناظر - لأول وهلة - في هذه الوحدة الهندسية بأنها تأخذ نمطا موحدا يمكن التعرف عليه بسهولة من حيث كونه تاجا ، فان الأمر يختلف كثيرا في حالة الامعان فيها بشدة ، حيث يبدو للمشاهد التباين الشديد في التفاصيل الدقيقة للتاج من عمل لآخر ، مما يدل على خصوبة خيال الفنان في العصر العثماني .

ومما يثير الانتباه أن هذه الوحدة الهندسية وردت بالأشكال المعدنية في مصر بالأعمال الفضية ، أما في تركيا فقد نفذت بالأعمال الذهبية والنحاسية كما يلاحظ أن الأساليب الصناعية التي استخدمت في تنفيذها بمصر تختلف عن الأساليب التي نفذت بها مثيلاتها في تركيا ، حيث استخدم الحفر البارز ، والمينا ، والتفريغ ( التخريم ) ، والسبك بمصر ، على حين أستعمل أسلوبا المينا والحز في تركيا . كما يلاحظ أن هذه الوحدة الهندسية وردت بالتباسي والأباريق في تركيا ، أما بمصر فقد نفذت في كثير من أنواع الأثاث المعدني .

ومن الملاحظ أيضا الدقة والمهارة في تنفيذ التاج بمصر ، على النقيض من تنفيذه في تركيا ، حيث بدا في أعمالها منفاذا بشكل غير متقن ، مما يفصح عن براعة الصناع المصريين في مجال تنفيذه ، ويعزى ذلك الى اتخاذه شعارا رسميا لأسرة محمد على باشا ، حيث تسابق الصناع على تمثيله في صورة تعكس مكانته وأهميته عند هذه الأسرة .

وقد انصب اهتمام هؤلاء الصناع على اخراجه بشكل لايفقده طابعه الرسمي ، ولذلك تركز اهتمامهم على التفاصيل الدقيقة للعناصر المكونة له ، بقصد اثرائه ، فتارة تجدهم يجرون تعديلات على وضع الهلال ، اما أفقيا أو رأسيا ، أو تصغير حجمه أو تكبيره ، وتبعاً لذلك فقد تأثرت النجمة ، وتارة نلاحظ أنهم أضفوا على شكل القبة طبعا مميزا كتضييق فتحتها ، أو تنفيذها بشكل متدرج ، أو رسمها محورة بصورة لاتفقد شكلها الحقيقي المعروف ، وغير ذلك مما سيرد تفصيله عند استعراضنا لأشكال التاج بالأثاث المعدني .

تاريخها لسنة ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م. (١)

على التدرجات الخارجية للخط المتعرج المنفذ بأعلى الحزام السفلي للقبعة. (٢)

المؤرخة بعام ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩ م ، المحفوظة في المتحف نفسه . (٤)

(١) انظر لوحة رقم ( ٣٥٣ ) شكل رقم ( ١/١٢٩ ) من هذه الرسالة .

" " ( २/१२९ ) " " ( ३०३ ) " " " ( २ )

(٣) انظر اللوحات رقم ( ١٢٣ ، ١٢٤ ) شكل رقم ( ٣/١٢٩ ) .

(٤) " لوحة " ( ٢٤٦ ) شكل رقم (٤/١٢٩) من هذه الرسالة . "

وورد التاج بشكل مختلف أيضا ، حيث يلاحظ ببعض الأعمال وجود خطوط رأسية تنطلق من أعلى حزام التاج ، ينتهى كل منها بهلال ، وينطلق من الهلالين الجانبيين شكل يشبه الذراع اللولبية ، بحيث تتجمع هذه الأذرع فى منطقة مركزية علوية ، ونفذ بينها هلال تعلوه نجمة لم ترسم بداخله كما جرت عليه العادة ، أما الخط الأوسط فلا ينطلق من هلاله ذراع كما هو الحال فى بقية الأذرع ، وإنما رسم بأعلى هذا الهلال شكل دائري ، وقد شاع استخدام هذا النمط من التيجان فى كثير من أنواع الأثاث المعدني العثماني كالصحن (١) ، والسكريات (٢) ، والممالج (٣) ، والملاعق (٤) ، والشوك (٥) ، والسكاكين (٦) ، والملاقيط المحفوظة بمتحف المنيل أيضا (٧) .

وورد التاج بشكل آخر ، حيث نفذ شكل القبعة على هيئة فراشة يعلوها هلال بدون نجمة (٨) ، كما ورد بشكل مختلف ، حيث شكلت نهاية مقبض بعض الملاعق بالمتحف المذكور على هيئة تاج أسفله على شكل كأس يعلوه الشكل الذى يشبه القبعة ، ولكن جاء رسمها على شكل شبه بيضاوي ، وتنطلق من أسفلها الى أعلاها وريقات مسننة ، أما بأعلى الشكل فقد نفذ هلال بدون نجمة (٩) .

أما فى تركيا فقد نفذ التاج على شكلين ، أحدهما أقرب الى الدقة ، كما يتضح بابرقيق من الذهب عليه طغراء تحمل اسم السلطان عبدالحميد الثانى الذى حكم من ( ١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م ) محفوظ بمتحف طوب قابى سراي ، حيث يلاحظ أن شكل القبعة قد نفذ على طبقتين ، أكبرهما السفلي ، وبمنتصف سطح الطبقة العلوية رسم هلال مفتوح الجانب من الجهة اليمنى ، وبداخله نجمة خماسية (١٠) ، وهذا الرسم أقرب الى الاسلوب المصري ، مما يحمل على الظن بأن منفذه صانع مصري .

(١)	انظر لوحة رقم ( ٤١ )	شكل رقم ( ٥/١٢٩ )	من هذه الرسالة
(٢)	" " ( ٦٢ )	" " ( ٥/١٢٩ )	" " "
(٣)	" " ( ٧٤ )	" " ( ٥/١٢٩ )	" " "
(٤)	" " ( ١٦١ )	" " ( ٥/١٢٩ )	" " "
(٥)	" " ( ١٨٠ )	" " ( ٥/١٢٩ )	" " "
(٦)	" " ( ١٧٣ )	" " ( ٥/١٢٩ )	" " "
(٧)	" " ( ١٩٢ )	" " ( ٥/١٢٩ )	" " "
(٨)	" " ( ٢٧ )	" " ( ٦/١٢٩ )	" " "
(٩)	" " ( ١٥٢ )	" " ( ٧/١٢٩ )	" " "
(١٠)	" " ( ٣٩١ )	" " ( ٨/١٢٩ )	" " "

أما الشكل الثانى فيلاحظ بصينية نحاسية محفوظة بالمتحف نفسه عليها  
ظغراء السلطان عبدالحميد الثانى ، ومن الملاحظ على تنفيذ التاج بهـسـذه  
الصينية أن غطاؤه ينفتح من الأسفل بصورة لافتة للنظر ، ومخللة بالشكل ، تمتد  
من الحافة العلوية للفتحة خطوط منكسرة تتألف من سبعة انكسارات خارجية ،  
يعلو كل منها هلال ، أما القبعة نفسها فتتخذ شكلا أقرب الى المستطيل  
الأفقي الوضع ، وبأعلاها هلال ، وقد زخرفت المناطق الداخلية للتاج بالزخرفة  
الخطاوية . ومما تجدر الإشارة اليه تجاهل الصانع للنجمة ، حيث لم يمثلها  
بداخل الأهلة الكثيرة التى تزين التاج<sup>(١)</sup> ، كما هو مألوف فى كثير من أعمال  
الأثاث المعدني العثماني .

#### (ب) العلم :

ويعرف أيضا باسم البيرق والراية ، ويسمى حامله بيرقدار أو سنجقدار  
أو ( علمدار )<sup>(٢)</sup> ، ومن المعروف أن العلم يتكون من قائم يركب بالجزء  
العلوي منه قطعة قماش مستطيلة الشكل ، توضع فى وضع أفقي به ، وقد كان  
لون علم الدولة العثمانية أحمرًا ، ويتم رسم الشعار الرسمي للدولة  
المكون من الهلال والنجمة على هذا القماش .

وقد وردت رسوم العلم بأعمال الأثاث المعدني العثماني على شكلين ،  
أحدهما ورد ضمن شعار لاحدى فرق الجيش العثماني ، حيث يلاحظ على تصميم  
العلم بهذا الشعار الممثل فى طست ابريق من الفضة محفوظ فى متحف الفن  
الاسلامي بالقاهرة ، أن الصانع عمسده الى ايضاح حالة المناخ التى تسود  
المكان ، حيث يلاحظ هبوب الرياح ، ويتجلى هذا التفسير من خلال التعرجات  
التي أحدثها بالقماش ، أما القائم فهو مستقيم .

كما ورد العلم وفى أعلاه كرة يعلوها شكل على هيئة معين . وقد أفلح

(١) انظر لوحة رقم ( ٣١ ) شكل رقم ( ٩/١٢٩ ) من هذه الرسالة .

(٢) عبدالرحمن الأنصارى : تحفة المحبين والأصحاب فى معرفة الممدنيين من  
أنساب ، ١ / ١١٢ ، تحقيق محمد العروسى المطوي ، الطبعة الأولى ،  
١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م ، المكتبة العتيقة بتونس ، وأيضا محمد هزاع الشهرى ، ن .

الصانع فى مراعاة قواعد المنظور ، بأن جعل العلم الأقرب كبير الحجم واسع التعرجات ، وعلى العكس من ذلك العلم البعيد ، ولايعنى هذا الأمر وجود خلل فى التنفيذ كما يخیل للمشاهد ، ولكن تقتضى المهارة أن يكون الأقرب أوسع تعرجا ، وأكبر حجما من الأبعد . أي كان يراعى قواعد المنظور. (١)

كما ورد العلم بصورة أخرى فى صينية نحاسية محفوظة بمتحف طوب قابى سراي تعكس بوضوح قوة هبوب الرياح ، وقد عبر عن ذلك بأن جعل قطعة القماش مستقيمة الأطراف ، ليرمز الى الثبات والرسوخ والمنعة للآمة العثمانية، وقد قام الصانع برسم هلال وأمامه نجمة خماسية ، ولكي يبرز هذا الشعار قام بتقليم مناطق الفراغ بالقماش عن طريق خطوط رأسية منحنية قليلا . (٢)

وتجدر الإشارة هنا الى أن رسوم العلم فى العصر الاسلامي عرفت بصفة رئيسية فى المخطوطات المصورة التى تحكى المعارك الحربية التى خاضتها جيوش الاسلام ضد الأعداء .

#### (ج) الهلال :

أكثر صناعات الأوان المعدنية فى العصر العثماني من تنفيذ شكل الهلال بما أنتجوه من أعمال ، وهذا عائد الى اتخاذه شعارا للدولة العثمانية ، وقد ورد الهلال منفذا وفق أساليب التنفيذ تارة ، ومشكلا تارة أخرى، مفردا ومركبا ، فالمفرد نفذ على ثلاثة أشكال ، الأول ماكان تقوسه دائريا مع فتحة صغيرة بين طرفيه (٣) ، والثانى يشبهه ولكن طرفاه منحنيان الى أعلى (٤) ، أما الثالث فيلاحظ أنه دائري الشكل مصمتا . (٥)

أما المركب فقد ورد على عدة أشكال ، منها الهلال العادي وبداخله نجمة خماسية الزوايا (٦) ، ومنها ماكان تقوسه واسعا والنجمة نصفها بداخله ، والنصف الآخر خارجه ، وقد وضع الهلال اما فى وضع رأسي (٧) ، أو

(١)	انظر لوحة رقم ( ٣٨٤ )	شكل رقم (٣٠٢/١٣٠) من هذه الرسالة .
(٢)	" " ( ٣١ )	" " ( ١/١٣٠ )
(٣)	" " ( ٣١٠ )	" " ( ١/١٣١ )
(٤)	" " ( ٣٠٠ )	" " ( ٢/١٣١ )
(٥)	" " ( ٣١ )	" " ( ٣/١٣١ )
(٦)	" " ( ٣٠٦ )	" " ( ٤/١٣١ )
(٧)	" " ( ٣٠٨ )	" " ( ٥/١٣١ )

أفقي<sup>(١)</sup>، والثالث ورد الهلال في وضع أفقي ينطلق من داخله ورقة رمحية مقوسة<sup>(٢)</sup>، كما ورد مقوسا وبمدخل فتحته دائرة ترمز أيضا الى النجمة<sup>(٣)</sup>، وأيضا نفذ الهلال والنجمة تتركز بزوايتها المقابلتين على طرفي الهلال، وبقية زواياها خارجة عنه<sup>(٤)</sup>، وأخيرا ورد الهلال والنجمة أمام فتحته ولكنها لا تتصل به<sup>(٥)</sup>.

#### (د) شارة عسكرية:

تتكون هذه الشارة من سيفين وبوقين وعلمين وترس، تم ترتيبها من أسفل الى أعلى على النحو التالي: سيفان تم وضعهما أفقيا بحيث يتقابلان برأسيهما، يعلوهما بوقان أفقيا الوضع أيضا، الأيمن مقبضه بالجانب العلوي، والأيسر مقبضه بالجانب السفلي المقابل للسيف، ويتقدم هذه الأشكال ترس على هيئة مثلث حاد الزوايا تقريبا، نفذ في وضع مقلوب، ومن الخلف يوجد علمان، أحدهما كبير وهو الأقرب الى المشاهد، والثاني صغير<sup>(٦)</sup>.

#### (هـ) شارة عسكرية:

تتكون هذه الشارة من زهرة السوسن في وضع رأسي مائل ينطلق من داخلها سهم، ومن أسفلها تتركز على ما يشبه الجذع الصغير، على جانبيه زهرتا قرنفل بمعدل زهرة واحدة في كل جانب، وترمز زهرة السوسن الى الترسانة، ويخترقها من الخلف عدد من مواشير المدافع والسهام، كما يتوجهها من جانبيها العلويين مع منتصفها وريادات منتظمة ومتتابعة، مشكلة في مجموعها ما يشبه العقد الذي يحلي صدور النساء<sup>(٧)</sup>.

#### (و) شارة موسيقى الجيش:

تتألف هذه الشارة من طبله رأسية الوضع، مائلة نوعا ما، وبجوانبها سهام، وأعلام، ومواشير المدافع، وسيوف، وبوق واحد<sup>(٨)</sup>.

(١)	أنظر لوحة رقم ( ٣٣٢ )	شكل رقم (٦/١٣١)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " ( ٤٦ )	" " ( ٧/١٣١ )	" " " "
(٣)	" " " ( ٣١ )	" " ( ٨/١٣١ )	" " " "
(٤)	" " " ( ١٦١ )	" " ( ٩/١٣١ )	" " " "
(٥)	" " " ( ٣١ )	" " ( ١٠/١٣١ )	" " " "
(٦)	" " " ( ٣٨٤ )	" " ( ١١/١٣٢ )	" " " "
(٧)	" " " ( ٨١ )	" " ( ١٢/١٣٢ )	" " " "
(٨)	" " " ( ٨١ )	" " ( ١٣/١٣٢ )	" " " "

(ز) شارة المدفعية :

عبارة عن مواسير مدافع موضوعة على شكل ( X ) ، يعلوها أعلام ،  
وسيوف ، وأشكال نجمية بداخلها هلال ، وتشبه هذه الأشكال الأوسمة التي  
تمنحها الدولة لرجالها المخلصين الذين قدموا لها خدمات جليلة . (١)

(٢) الوحدات الزخرفية :

ومن أهمها خاتم سليمان ، وزخرفة الانكسارات ، والكرندازى، وزخرفة  
المفتاح ، والطبق النجمي وأبوجنزير ، والجداول ، والمقص ، والزخرفة  
الخرزية ، والعناصر المعمارية وأشكال أخرى .

(أ) خاتم سليمان :

تعرف هذه الوحدة الهندسية عند الأتراك باسم ( Mührü Süley  
mân ) ، وعند غيرهم ( نجمة داود ) ، كما عرفت عند بعض  
الباحثين المتعصبين لليهود باسم ( نجمة اليهود ) أو ( نجمة اسرائيل ) ،  
وأيا كان التباين حول مسمائها فإنه لاخلاف بينهم فى نسبتها الى النبي الصالح  
سليمان بن داود عليها السلام . (٢)

ومن هنا تكمن خطورة اتخاذ الصهاينة هذه الوحدة الهندسية شعارا  
رسميا لكيانهم الذى أقاموه عنوة بفلسطين العربية الاسلامية ، لاضفاء صبغة  
دينية على احتلالهم لها ، وايهام العالم بتراثهم التاريخي المزعوم .

وقد زعم بعض الصناع المحدثين أن استخدام الصناع المسلمين لهذه  
الوحدة الهندسية الاسلامية كان بفعل تأثيرات الصناع اليهود الذين عاشوا  
فى كنف الدولة الاسلامية ، واتساقا مع المفهوم الذى ارتبطت به عندهم .  
وهذا فى نظري زعم باطل ، جانبه الصواب جملة وتفصيلا ، لأن ابداعات الخالق  
عز وجل فى الكون استهوت صناع المسلمين ، فنفذوها على أعمالهم من قبيل

(١) انظر لوحة رقم ( ٣١٤ ) شكل رقم (٤/١٣٢) من هذه الرسالة .

(٢) Gelâl Esad Arseven : A.E. S. 206.



التذكير بمعجزاته سبحانه وتعالى ، وإبراز عظمته فى قالب فني يبهر الألباب  
ومن هذه المناظر الكونية النجوم .

ومن الناحية الفنية فان تنفيذ رسومها بزوايا متناسقة دون تقاطعات  
داخلية أمر غاية فى الصعوبة ، وحتى لو نفذت كذلك فيتطلب الأمر مهارة  
عالية ، ويستنزف جهدا ووقتا طويلا ، ولكي يتلافى الصناع المسلمون هذه  
العوائق فقد عمدوا الى استخدام مثلثين أو مربعين متقاطعين ، فنتج عن  
هذه المهارة ظهور نجمة بكل يسر وسهولة ، وأعتقد أن هذا رد شاف لمثل هذه  
المزاعم .

وأختم تفنيدي لتلك المزاعم بقول جلال أسعد أرسوان " ٠٠ أن كل هذه  
الأشكال التى فقدت معناها الدينى أصبحت أشكالا مبسطة فى الزخرفة ، ومن  
عدم اللياقة البحث فى اعطائها دائما معنى رمزيا ، فهى تنتمى ببساطة الى  
مجال علم الهندسة الذى مهر فيه المسلمون " (١)

وقد مثلت هذه الوحدة الهندسية بالمعادن ، وربما لأول مرة بالمسكوكات،  
كما يشاهد بفلس نحاس من الموصل ، محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،  
يرجع لعهد الوليد بن تليد ( ١١٤ - ١٢١ هـ / ٧٣٢ - ٧٣٨ م ) (٢) .

ويبدو أن هذه الوحدة الهندسية لم تستخدم بالأثاث المعدني الاسلامي  
الا فى فترة متأخرة تعود للقرن الخامس الهجري ( الحادى عشر الميلادي ) ،  
ومن أمثلة ذلك قنديل نحاسي من خراسان (٣) ، وشمعدان يرجع للفترة  
الأتاكية بالموصل (٤) ، ثم توالى تنفيذها بعد ذلك ، كما يشاهد فى سطل  
برونزي من ايران ، يرجع تاريخه للقرن السادس أو السابع الهجري ( الثانى  
عشر أو الثالث عشر الميلادي ) ، وهو محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننغراد (٥) ،

(١) Gelâl Esad Arseven : op. cit., p.41.

(٢) عبدالرحمن فهمى محمد: موسوعة النقود العربية وعلم النميات، المجلد

الأول ( فجر السكه العربيه ) ، لوحة ٢٨ رقم

( ١٠٠٢ ) ، طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة دار الكتب

المصرية ، القاهرة .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. R. 189.

(٤) A. E. R. 145.

(٥) Arthur Upham pope : op.cit., L. 1306-A.

وأيضا بغطاء نحاسي مكفت من صنع فنان إيراني في مدينة البندقية ، يرجع لأوائل القرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، وهو محفوظ حاليا بالمتحف البريطاني في لندن . (١)

#### (ب) زخرفة الانكسارات :

هذه الوحدة الهندسية عبارة عن خطوط منكسرة أو متعرجة تنفذ بالتكرار أفقيا (٢) أو رأسيا (٣) ، وتسمى عند الاتراك باسم ( Atlama ) (٤) ، كما تعرف عند الصناع المحدثين في مصر باسم ( زجاج ) أو ( دالات ) (٥) ، وأرى أن من الأفضل تسمية المتعرجة منها باسم ( موج البحر ) أما المنكسرة فمن الأفضل تسميتها ( الأفق ) لأن انكساراتها تعبر عن ذلك ، ولذلك وردت رسومها بكثرة في منائر الجوامع والمساجد ، وبخاصة في العصر العثماني ، وربما يكون هذا تعبيراً عن تطلع المخلوق الى الأفق .

وقد عرفت هذه الوحدة الهندسية بالأثاث المعدني منذ فجر الاسلام، كما يلاحظ بمبخره برونزية على هيئة بطة تنسب للعراق أو ايران، ويرجع تاريخها فيما بين القرنين الأول والثاني الهجري ( السابع والثامن الميلادي ) (٦) ، ثم ندر تمثيلها بالأثاث بعد ذلك ، لكنها ما لبثت أن عادت للظهور مرة أخرى منذ القرن العاشر الهجري ، ومن أمثلة ذلك شمعدان نحاسي يعود تاريخه لسنة ٩٨٦ هـ / ١٥٧٨ م ، محفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك (٧) ، وبخوذة محفوظة حاليا في متحف طوب قابي سراي (٨) ، وأخرى من عهد الشاه عباس الصفوي بمتحف فنون المدينة في طهران . (٩)

- 
- (١) زكي محمد حسن: أطلس ، شكل ٥٤٥ ، ص ١٨٠ .
  - (٢) انظر لوحة رقم ( ٩٦ ) شكل رقم (١/١٣٤) من هذه الرسالة .
  - (٣) " شكل " (٢/١٣٤) من هذه الرسالة .
  - (٤) Gelâl Esad Arseven : Turk Sanat, S.260.
  - (٥) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، ص ١٦٥ .
  - (٦) زكي محمد حسن: اطلس ، شكل ٤٤٤ .
  - (٧) Arthur Upham pope : op.cit., Vol.13, p1.1384.
  - (٨) Fulya Bødur : A. E. R. 155-A.
  - (٩) Arthur Upham pope : op.cit., Vol.13, p1.1414.

وامتد تنفيذ الصناع المسلمين لهذه الوحدة الهندسية الى الأعمال الفنية غير المعدنية ، كالأخشاب<sup>(١)</sup> ، والخزف<sup>(٢)</sup> ، كما كانت طرازاً فنياً قائم بذاته فى كسوتي الكعبة المشرفة ، والحجرة النبوية المشرفة ابان العصر العثماني<sup>(٣)</sup> .

#### (ج) الطبق النجمي :

لم تكن هذه الوحدة الهندسية معروفة من قبل فى الفنون القديمة، وهى من ابتكار الصناع المسلمون الذين برعوا فى استخدام الزخارف الهندسية ، ويتألف الطبق النجمي من الكندة واللوزة والترس<sup>(٤)</sup> ، وقد ظهرت هذه الوحدة الهندسية لأول مرة على الخشب فى أوائل القرن السادس الهجري (الشانى عشر الميلادى)<sup>(٥)</sup> ، ثم شاع استخدامها بالأعمال الفنية الاسلامية بعد ذلك<sup>(٦)</sup> ، وأصبحت بمرور الزمن من أهم العناصر الزخرفية فى الفن الاسلامي<sup>(٧)</sup> ، وبخاصة فى العصرين المملوكي والعثماني .

وعلى الرغم من ذلك فقد ندر استخدامها فى أعمال الأثاث المعدني العثماني ، اذ لم ترد سوى فى بضعة أعمال ، وقد جاء الطبق النجمي بها على شكلين ، الأول ورد مشكلاً ، حيث شكلت ثرياً يبلغ قطرها ستة أمتار تقريباً على هيئة طبق نجمي يعد فى الحقيقة أكبر طبق فى الفن الاسلامي على الإطلاق . ومن الملاحظات على تشكيله أن الكندات بدلاً من أن تكون عبارة عن شكل سداسي على هيئة سهمية تقريباً ، بحيث يكون كل ضلعين من أضلاعه الستة

- 
- (١) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، لوحة ٤٧ .
  - (٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ١٦٠ .
  - (٣) على أحمد الطايش : المنسوجات فى مصر العثمانية ( دراسة أثرية فنية ) ، لوحة ١٢٩ ، ١٣٣ - ١٣٦ ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .
  - (٤) راجع ص ٣٠٩ من هذه الرسالة .
  - (٥) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .
  - (٦) محمد مصطفى : الوحدة فى الفن الاسلامي ، ص ١٦ ، دليل المعرض الدوري الثانى الطبعة الأولى ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٨ م ، مطبوعات متحف الفن الاسلامي بالقاهرة .
  - (٧) محمد الشابي : أعضاء على الآثار الاسلامية ، ص ٢٦ ، طبعة ١٩٦٦ م ، الدار التونسية للنشر .



بعضها داخل بعض ، ويتوسط الداخلية نجمة . (١)

أما الثانى فهو عبارة عن شكل دائري واحد مثلث بداخله نجمة سداسية ، نجمت عن طريق مثلثين متعاكسين حادي الزوايا ، ضلعهما المنبسط ينكسر من منتصفه الى الداخل (٢) ، والثالث شكل دائري أيضا مثلث بداخله نجمتان رباعيتا الزوايا ، وتتداخلان مع بعضهما مشكلة فى مجموعهما نجمة ثمانية الزوايا (٣) .

والرابع عبارة عن شكل دائري بداخله نجمتان سداسيتا الزوايا ، وبالتداخل أيضا ، ثم أضاف الصانع من الخارج ستة أشكال مقوسة ، تشبه العقود التى على هيئة حذوة الفرس ، ويرتكز كل عقد منها من طرفه على زاوية من زوايا النجمة السداسية ، ومن طرفه الآخر على الزاوية المقابلة لها بالنجمة المتداخلة معها . (٤)

والخامس على شكل دائري مثلث بداخله نجمة صغيرة ثمانية الزوايا بداخل نجمة كبيرة ثمانية الزوايا أيضا (٥) ، وأخيرا جاء شكل أبوجنزير ذو تماس متعرج يشبه فى مجموعه الوردية ، ثم نفذت بداخله نجمتان رباعيتا الزوايا ، تتداخل مع بعضهما ، مشكلتان فى مجموعهما نجمة ثمانية الزوايا . (٦)

ومما سبق يتضح لنا ورود هذه الوحدة الهندسية بأعمال الأواقي المعدنية العثمانية على أشكال مختلفة ، بعضها له شبيه فى الفن الاسلامي ، وبعضها الآخر يعد من مبتكرات العصر العثماني ، وأخص بالذكر الشكل الأول الذى يمثل أكبر وأقصى تطور بلغته هذه الوحدة الهندسية فى الفن الاسلامي .

(هـ) الكرنندازي :

تعرف هذه الوحدة الهندسية عند الأتراك باسم ( Koc Boynuzu ) (٧) ،

(١)	أنظر لوحة رقم ( ٢٧٣ )	شكل رقم ( ١/١٣٦ )	من هذه الرسالة .
(٢)	" " ( ٢٨٦ )	" " ( ٢/١٣٦ )	" " "
(٣)	" " ( ٢٧٤ )	" " ( ٣/١٣٦ )	" " "
(٤)	" " ( ٢٨٧ )	" " ( ٤/١٣٦ )	" " "
(٥)	" " ( ٢٧١ )	" " ( ٥/١٣٦ )	" " "
(٦)	" " ( ٢٦٧ )	" " ( ٦/١٣٦ )	" " "

Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 260.

(٧)

أما هذا المصطلح فيطلق على شكل هندسي يشبه الحرف الافرنجي ( ٧ ) ينفذ عادة داخل دائرة ، فى أوضاع متعددة<sup>(١)</sup> ، وقد ندر استخدام هذه الوحدة الهندسية فى أعمال الأثاث المعدني العثماني .<sup>(٢)</sup>

ويغلب على الظن أن هذه الوحدة الهندسية لم تعرف بالاثاث المعدني الاسلامي الا منذ القرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي ) ، وربما كان أول من استخدمها الصناع الموصليين ، كما يتضح بابريق نحاس مكفست مؤرخ بعام ( ٦٤٩ هـ / ١٢٣٢ م ) ، محفوظ بالمتحف البريطاني<sup>(٣)</sup> ، ثم انتقلت هذه الوحدة الى أرجاء العالم الاسلامي بفعل هجرات الصناع الذين فروا من الغزو المغولي ، ففي ايران تشاهد هذه الزخرفة بطست نحاسي محفوظ فى متحف جلستان بطهران ، يرجع تاريخه للقرن السابع أو الثامن الهجري(الثالث عشر .أو الرابع عشر الميلادي )<sup>(٤)</sup> ، وفى مصر نفذت هذه الوحدة الهندسية بمطبقية نحاسية يعود تاريخها لأواخر العصر المملوكي<sup>(٥)</sup> ، ثم ظهرت بعد ذلك ببناء نحاسي من ايران يعود تاريخه لعام ٩٤٢ هـ / ١٥٣٥ م ، محفوظ حاليا بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .<sup>(٦)</sup>

ويبدو لى أن هذه الزخرفة كانت أكثر تنفيذا بالأعمال المعدنية، وخاصة فيما بين القرنين السابع والعاشر الهجري ( الثالث عشر والسادس عشر الميلادي ) .

#### (ز) زخرفة المفتاح :

هذه الوحدة الهندسية على هيئة حرف ( Z ) فى الخط الافرنجي، وتنفذ بالمعادن مفردة ومركبة ، وقد شاع استخدامها فى القرنين السابع والثامن الهجري ( الثالث عشر والرابع عشر الميلادي )<sup>(٧)</sup> .

- (١) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، ص ١٦٤ .
- (٢) انظر لوحة رقم ( ٤ ) شكل رقم ( ١٣٧ ) من هذه الرسالة .
- (٣) Arthur Upham pope : op.cit., p1. 1329.
- (٤) Ibid., p1.1344.
- (٥) Douglas Barrett : Islamic Metal Work in The British Museum, p .31, Trustees of the British Museum, London, 1949.
- (٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٥٤٧ .
- (٧) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٩٢ .

### العثماني . (١)

(ج) الجداول :

آخری (۴).

عن بعضها •

للعصرين الساساني والبيزنطي (٥).

(ط) المقص :

الوحدة الهندسية على نطاق واسع في أعمال الآثار المعدني العثماني . (٦)

(١) أنظر اللوحات رقم ( ٣ ، ٥ ، ٩ ، ٢٩ ) شكل رقم ( ١٣٨ ) من هذه الرسالة .

Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 221. (2)

(٣) أنظر لوحة رقم ( ٢١٠ ) شكل رقم ( ١/١٣٩ ) من هذه الرسالة .

" " (2/139) " " ( 201 ) " " " ( 2 )

(۵) زکی محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ۲۴۸ •

(٦) انظر لوحة رقم ( ١٨٤ ) شكل رقم ( ١٤٠ ) من هذه الرسالة .

## (ى) الزخرفة الخرزية :

سميت بذلك لأنها تتكون من شكل كروي على هيئة خرزة ، يتم تنفيذه بالتكرار ، اما لفصل المناطق عن بعضها ، أو بالاشتراك مع زخارف أخرى ، وقد لاحظت أن صناع الأثاث المعدني العثماني لم يقبلوا على تمثيل هذه الوحدة بأعمالهم الفنية . (١)

والى جانب ذلك فقد نفذ الصناع وحدات هندسية متنوعة ، من أهمها : زخرفة المعينات المحصورة داخل شكل وردي متعرج يتكون من أربع بـنـلـات ، يخرج من منتصف بتلتها اليمنى العلوية واليسرى السفلية ما يشبه القرن المائل الى الجهة المنحرف اليها ، وقد رسم بداخلها أربعة معينات متصلة ببعضها عن طريق الزوايا ، السفلية للمعينين العلويين والعلوية للسفليين ، ثم رسم بداخلها خطوط متقاطعة ، أما المنطقة الوسطى التى بين هــذـه المعينات فقد تركت على حالها بدون رسم رغم تشكلها على هيئة معين . (٢)

وبالنسبة للوحدة الثانية فهى عبارة عن دائرة صغيرة تتبادل بالتناوب مع معين أفقى الوضع زاويتاه اليمنى واليسرى حادتان (٣) ، والوحدة الثالثة عبارة عن أشكال دائرية يخرج منها خطوط تتجه بروؤوسها حول دائرة صغيرة فى المركز بما يشبه حركة الطباق النجمي . (٤)

أما الوحدة الرابعة فهى عبارة عن مستطيل رأسي بداخل مستطيل أصغر منه شكـلـ منـتـصـفـ ضـلـعيـه السفلي والعلوي على هيئة سهم ، وبداخل هذا المستطيل دائرة بداخلها نجمتان ، احدهما بداخل الأخرى . (٥)

وأخيرا فقد نفذ الصناع أشكالا متنوعة لعناصر معمارية ، كالمآذن ، والقباب ، والعقود ، رسما (٦) وتجسيما ، وبخاصة فى أغطية المبخرة . (٧)

- (١) انظر لوحة رقم ( ٢٩٨ ) شكل رقم (١/١٤٤) من هذه الرسالة .
- (٢) انظر اللوحات رقم (٢١٠ ، ٤٠٠) شكل رقم (٢/ ١٤٤) من هذه الرسالة .
- (٣) انظر لوحة رقم ( ١ ) شكل رقم (٣/١٤٤) من هذه الرسالة .
- (٤) " " " ( ٣٣٥ ) " " (٤/١٤٤) " " " " " "
- (٥) " " " ( ٢٧١ ) .
- (٦) انظر اللوحات رقم ( ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ) .
- (٧) " " " ( ٣٢٥ ، ٣٢٤ ، ٣٢٢ ) .



الفصل الثالث  
الزخارف الحيوانية

من الحقائق المسلم بها أن الاسلام حرم تمثيل الكائنات الحية رسماً وتجسيماً ، وأيا كانت اجتهادات علماء الآثار فى هذا الشأن وتبريراتهم فان الادلة الشرعية لاتفسح للتأويل مجالا . (١) وما يمكننا قوله أن الفنان المسلم أدرك ماينطوى على المضي فى هذا الاتجاه من مخاطر ، فتجنب قدر الامكان رسوم الكائنات الحية بالاعمال المعمارية والفنية . الدينية ، ونفذها فيما لاصلة له بذلك من أعمال ، وبخاصة ذات العلاقة بالاستخدامات المدنية . (٢)

ولم يقف عند هذا الحد فحسب ، بل عمد فى اغلب الأحيان الى تحويلها وابعادها عن أصولها الحقيقية التى خلقها الله عليها ، فجاء رسمها عنصرا زخرفيا بحثا لاصلة له بأى مفاهيم علقت بها ، كما هو الحال فى الفنون الأخرى .

ومما يثير الانتباه أن هذا النوع من الزخرفة لم يحظ باهتمام صناع الألوان والأدوات المعدنية ، على الرغم من أن الزخارف الحيوانية أكثر التصاقا بهذا النوع من الأعمال الفنية ، فضلا عن أن الدولة العثمانية ورثت وعاصرت اساليب فنية لها شهرتها فى هذا الميدان ، مما يعطى انطبعا عن مدى نمو الروح الدينية فى دولة آل عثمان .

وبصفة عامة فقد حرص صناع الألوان والأدوات المعدنية على ابراز قدراتهم الفنية ، وعدم جهلهم بهذا النوع من الزخرفة ، فاوردوه - رغم قلتهم - مستقلا فى بعض الأعمال ، ومشاركا مع أنواع أخرى من الزخارف فى اعمال أخرى ، وفى هذه الحالة وردت رسوم الكائنات الحية ، اما على أرضية نباتية ، أو فى حالة تقابل وتدابير ، وبكلا الأسلوبين رسمت الحيوانات

(١) عبد العزيز بن عبد الله بن باز: الجواب المفيد فى حكم التصوير ، ص ٣ ،

الطبعة الرابعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ،

مطابع النصر الحديث ، الرياض .

(٢) حسن الباشا : التصوير الاسلامى ، ص ١٨ ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ م ، مكتبة

النهضة المصرية ، القاهرة .

داخل أشرطة، أو دوائر، أو مستطيلات .

وقد تجلت مهارتهم الفنية وحذقهم الصناعي فى اشراء منتجاتهم بمناظر متنوعة ، كالانقضاء على الفريسة ، وحالات التأمل والفرع ، وصور المطاردة ، واعتمدوا كلية على الخطوط الهندسية فى تنفيذ بعض الرسوم الحيوانية — باستخدامهم لأسلوب التلخيص ، مما أضفى على هذا النوع من الزخرفة طابعا مميزا ، كالتنوع فى الأشكال ، والاختلاف فى الأحجام ، سواء أكان ذلك فى تنفيذهم لرسوم الحيوانات البرية ، أم البحرية ، أم الحيوانات الخرافية ، أما الأشكال الادمية فقد ندر استخدامهم لها ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع من هذه الأنواع :

#### أولا : الحيوانات :

لدينا نوعان من الحيوانات البرية ، طيور ، ودواب .

##### (١) الطيور :

نفذ الصناع من أنواعها الديكة ، والطواويس ، والنسور، والعصافير ، والحمام ، والبط، والأوز وكان تنفيذها بالأثاث المعدني العثماني لأغراض متصلة بالتصميم مثل : استخدامهما مقابض لأغطية الصحن والمباخر والدلال والأباريق والملاعق ، أو صابير لبعض أوانى الشرب ، ولذلك جاء تنفيذها بطريقة السبك ، وقل تمثيلها وفق أساليب التنفيذ ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع :

##### (أ) الديكة :

نفذ الديك بالوانى والأدوات المعدنية العثمانية فى أغلب الأحيان تشكيلا ، وذلك لاستخدامه لأغراض متعلقة بالتصميم ، مثل تشكيله ليكون مقبضا لأغطية الدلال والسكريات ولأغطية صابير الأباريق ، ومقبضا لملاعق السكريات ، أما تنفيذ هذا النوع من الزخرفة وفق أساليب التنفيذ فقد ورد فى الصحن والقدر .

ومما سبق يمكننا حصر الأشكال الواردة بالأثاث المعدني العثماني لهذا النوع من الزخرفة فى ستة أشكال ، أربعة مجسمة ، واثنان منفذة رسما ،

فبالنسبة للمجسمة فقد ورد ثلاثة منها كاملة ، والرابع غير كامل ، حيث نفذ الصانع الرأس فقط ، اما الكاملة فاشنان متماثلان نفذا بكل من غطاء سكرية وملعقتها ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام حول تنفيذهما أن الصانع رسم الديك رابضا على شكل داشري ، وأورد رسمه رافعا ذيله رأسيا وناشره افقيا . (١)

والشكل الثالث ورد لاستخدامه مقبضا لغطاء صنبور ابريق متأثر كثيرا بالأسلوب الأوربي الوافد ، ومما لاينكر أن الصانع ابرز العناصر الخارجية المكونه للديك بمنتهى الدقة ، كما يلاحظ ان الديك واقفا على رجليه فى حالة تأمل (٢) ، اما الديك غير الكامل فقد ورد بمقابض الدلال واغطيتهما ، وقد اوضح الصانع رأس الديك بعناصره من منقار وعيون وعرف ... الخ . (٣)

اما الاثنان المنفذان رسما ، فأحدهما ورد بقدر نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، وقد اعتمد الصانع فى رسمه على الخطوط الخارجية ، مبرزاً نوعه من خلال التعرجات الدائرية للخطوط الخارجية العلوية فيما بين منطقتي الرقبة والصدر ، كما عبر عن العرف عن طريق تعرج مماثل بأعلى الرأس ، وكذلك التقويس السفلي الخارجي الواقع بين البلعوم والمنقار ، كما شكل الصانع ذيل الديك على هيئة مروحة نخيلية ، وعمل على تكبير حجم قدميه مع انكسارتهما من أسفل الى أعلى منتصفهما ، ليعبر بذلك عن المخالب . (٤)

اما الثانى فهو عبارة عن ديكين متقابلين يفصل بينهما شجرة السرو ، وقد ابرز الصانع العناصر الأساسية لهما ، ولكن منقارهما مقوسان الى اسفل أكثر مما ينبغى ، كما عمل الصانع على ابراز حركات الديكين ، حيث يلاحظ انهما طائران فى الهواء ، بدليل ميل رجليهما الى الأمام ، ورفع جناحي

---

(١)	انظر لوحة رقم ( ٥٨ )	شكل رقم ( ١/١٤٢ )	من هذه الرسالة
(٢)	" " " ( ٣٩٣ )	" " ( ٢/١٤٢ )	" " "
(٣)	" " " ( ١٠٥ )	" " ( ٣/١٤٢ )	" " "
(٤)	" " " ( ٢ )	" " ( ٤/١٤٢ )	" " "

كل منهما الى أعلى (١)، وبنفس الطريقة المنفذة بها هذه الزخرفة وردت الزخرفة نفسها ، ولكن الصانع ضم ذيل الديكين بما يشبه الخصلة (٢)

ومن الملاحظ ان تنفيذ أشكال الديكة بالأثاث المعدني العثماني بطريقة التشكيل ساعد على ابراز ملامحها وحركاتها وانفعالاتها اكثر من تنفيذها بالرسم ، نظرا لما بين الأسلوبين من تباين ، حيث ان تنفيذها بالرسم يعتمد على الخطوط الخارجية ، على حين انه فى التشكيل يبرز الديك نموذجا مصغرا للديك الحقيقي ، ويرجع هذا الأمر الى ابراز الصانع للعناصر الاساسية للديك .

وقد عرف الديك فى أعمال الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، حيث شاع تشكيل صنادير الأباريق على هيئة ديك ، كما يتضح بابرقيين برونزيين ، احدهما عثر عليه بجوار قبر مروان الحكم ، مما حدا ببعض الباحثين الى نسبته اليه ، وهو حاليا محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة (٣) ، والثانى محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك (٤) . والى جانب تشكيل الصنادير على هيئة ديك فقد شكلت مقابض بعض الأدوات على هيئة ديك أيضا ، ومن أمثلة ذلك مبخرة برونزية مكففة بالذهب والفضة من ايران ، يرجع تاريخها للنصف الثانى من القرن السابع الهجري ( النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي ) ، وهى محفوظة فى الوقت الحاضر بمتحف الفنون الجميلة فى بوسطن بالولايات المتحدة الامريكية . (٥).

ولم يقتصر صناع الأثاث المعدني الاسلامي على ذلك ، بل شكلوا تماثيل الزينة على هيئة ديك ، كما يتضح ذلك فى تماثيل برونزيين ، احدهما محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننغراد (٦) ، ويرجع تاريخه فيما بين القرنين

(١) انظر لوحة رقم ( ١٣ ) شكل رقم (٥/١٤٢) من هذه الرسالة .

(٢) " " " ( ١٣ ) " " (٦/١٤٢) " " " .

(٣) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٠ .

(٤) Eva Baer : op. cit. , p1.66.

(٥) Ibid. , p1.39.

(٦) Ülker Erginsoy : A. E. R. 35.

الثالث او الرابع الهجري ( التاسع او العاشر الميلادي )، والآخر بالمتحف البريطاني . (١)

ومن ناحية أخرى فقد وردت رسوم الديك بالأعمال الفنية الإسلامية المصنوعة من مواد غير معدنية ، كاللوحات المصورة ، ومن أمثلة ذلك لوحة فى مجموعة رانبو مؤرخة بعام ١٠٦٦ هـ / ١٦٥٦ م من عمل المصور معين (٢) ، وأخرى من ايران أيضا يرجع تاريخها لسنة ١٣٠٥ هـ / ١٨٨٧ - ١٨٨٨ م محفوظة فى متحف فوج الفني بجامعة هارفارد (٣) ، كما شكلت فوهات بعض الآباريق الخزفية على هيئة رأس ديك (٤) ، على أن أروع صورة رسمت للديك تلك الممثلة بلوحة مصورة يرجع تاريخها لفترة مبكرة من العصر المغولي فى الهند . (٥)

ومن خلال الأمثلة السابقة أخلص الى القول: بأن هذا العنصر الزخرفي قد نفذ بالأثاث المعدني العثماني تشكيلا لاستخدامه مقبضا للغطاء ، وكزينة اما تشكيلا ، كما فى الآباريق ، أو رسما كما فى بعض الصحن والقدر .

#### (ب) النسر:

كان للنسر نصيب وافر فى الألوان والأدوات المعدنية العثمانية ، اذ ورد مشكلا لأغراض متصلة بالوظيفة ، حيث شكلت صابير ومقابض بعض أغذية الشراب على هيئة نسر ، كما ورد بغرض الزينة فى أنواع أخرى سائير اليها فيما بعد ، فبالنسبة للصنبور ومقبض الغطاء اللذين شكلا على هيئة نسر ، فقد وردا بشربة نحاسية محفوظة بمتحف المنيل فى القاهرة ، حيث شكل الصانع الصنبور على هيئة نسر ساج فى الهواء ، فاغرا فاه بغرض نزول الماء المعد للشرب من خلاله ، مبرزاً ريشه عن طريق اجراء الحزوز اللازمة على

(١) L.A.Mayer : op.cit., p1.1.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س " شكل ٨٨٧ مكرر .

(٣) Anthony Welch : op.cit., p1.71.

(٤) Marilyn Jenkins : op.cit., p. 57.

(٥) John Ayers And others : Oriental Art in the Victoria And Albert Museum, p.71, first published, In Association with The Victoria And Albert Museum, Scala, Philip Wilson, London, 1983.

جسمه ، اما النسر المشكل لاستخدامه مقبضا لغطاء الشربة نفسها ، فقد نفذه الصانع رابضا على أرضية نباتية وناشراً جناحيه ، مما يوحي باستعداده للاقلاع . (١)

اما النسر المشكل لاستعماله مقبضا يفتح من خلاله الصنبور ، وكذلك مقبضا تحمل من خلاله الشربة ، فقد ورد بشربة نحاسية أيضا ، محفوظة بمتحف طوب قابى سراي فى استانبول ، وكلاهما ورد سابحا فى الهواء . (٢)

اما النسر الذى نفذ مشكلا لأغراض الزينة ، فقد ورد على سطح قاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، يرجع تاريخه للأسرة الخديوية بمصر ، حيث نفذ الصانع النسر وهو غارس مخالفه بصدر أوزة اصطادها ، مع رفع جناحيه الى أعلى قليلا ، ولفت وجهه تجاه رأسها لمراقبة حركتها حتى يطمئن على مدى مابلغته من إجهاد ، ليتمكن من افتراسها دون مقاومة تذكر ، وقد بذل الصانع مجهودا كبيرا فى سبيل إبراز العناصر المكونة للنسر ، وكذلك إبراز الحركات والانفعالات الخاصة به لحظة اصطاده للأوزة بدقة متناهية . (٣)

هذا وقد عرف النسر فى الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، ومن أمثلة ذلك تمثال نسر من البرونز يرجع تاريخه لأوائل القرن الثانى الهجري ( الثامن الميلادي ) محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننغراد (٤) . كما مثل بالحلي والمجوهرات ، ومن ذلك قرط ذهب مرصع بالأحجار الكريمة على هيئة نسر من شمال الهند ، يرجع تاريخه للقرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وهو محفوظ حاليا بالمتحف العام فى الكويت (٥) ، وبصورة عامة فقد استخدم النسر على نطاق ضيق بالأعمال الفنية الاسلامية ، اللهم الا اذا استثنينا صقليه وجنوب ايطاليا ، حيث ورد بعدد من الأعمال الفنية الاسلامية

(١) انظر لوحة رقم ( ٩٠ ) شكل رقم (٢٠١/١٤٣) من هذه الرسالة

(٢) " " " ( ٩١ ) " " (٣/١٤٣) " " " " " "

(٣) " " " ( ٢٥٩ ) " " (٤/١٤٣) " " " " " "

Ülker Erginsoy : A.E.R. 32. (٤)

Marilyn Jenkins : op.cit., p. 133. (٥)

المنسوبة اليهما (١).

(ج) الطواويس :

جمع طاووس ، وهو من الطيور الملكية الجميلة الشكل ، ويتميز عن سائر الطيور بذييل طويل لافت للنظر ، كما يتميز بالوانه المتعددة ، ومن الملاحظ على تنفيذ الطواويس فى الألوان والادوات المعدنية ورودها مشكلة لاستخدامها مقابضا لأغطية الدلال وأدوات أخرى ، وورد الطاووس فى هذه الأعمال على شكلين ، أحدهما نفذ وهو واقف على رجليه ، وذيله الطويل مقوس الى أسفل ، ومصدره بارز الى الأمام ، ورقبته مرتفعة الى أعلى ، ورأسه منحنى قليلا الى أسفل فى شموخ . (٢) أما الشكل الآخر فقد ورد الطاووس وهو ناشر جناحيه ، وكأنه سابح فى الهواء . (٣)

ومما يؤسف له أننى لم أعر - فيما اطلعت عليه من مراجع على هذا النوع من الخزفة بأعمال الأثاث المعدني التي ترجع لما قبل العصر العثماني - فيماعدًا تمثال برونزي من عمل عبد الملك المسيحي من الأندلس ، محفوظ فى متحف اللوفر ببباريس (٤) ، ولكنني لاحظت استخدامها على نطاق ضيق بالأعمال الفنية الأخرى ، كالعاج ، ومن امثلة ذلك : صندوق مؤرخ بسنة ٤١٧ هـ / ١٠٢٦ م محفوظ بمتحف برغش باسبانيا (٥) ، والخشب ، كما يشاهد بسقف خشبي من صقلية يرجع تاريخه للقرن الخامس الهجري ( الحادى عشر الميلادي ) (٦) ، والنسيج ومن الأمثلة على ذلك قطعة من نسيج الحرير من صقلية يعود تاريخها للقرنين السادس او السابع الهجري ( الثانى عشر او الثالث عشر الميلادي ) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن . (٧)

- (١) عبدالمعزم رسلان : الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، لوحة رقم ( ٥ ) الطبعة الأولى ١٤٠١هـ / ١٩٨٠ م ، تهامة جده
- (٢) انظر لوحة رقم ( ٥٦ ) شكل رقم ( ١ / ١٤٤ ) من هذه الرسالة .
- (٣) " " " ( ٦٨ ) " " ( ٢ / ١٤٤ ) " " "
- (٤) مانويل جوميث مورينو : ن . م . س ، ٣٩٧ / د .
- (٥) المرجع نفسه ، شكل ٢٦٨ .
- (٦) زكي محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٥٤ .
- (٧) Gaston Migeon : op.cit., p1. LXIII.



كما ورد هذا النوع من الزخرفة فى الخزف ، ومن أمثلة ذلك صحن من الخزف من ايران يرجع تاريخه للنصف الأول من القرن الثامن الهجري ( النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي ) محفوظ بالمتحف العام فى الكويت (١) ، وأخيرا نفذ الطاووس بالمخطوطات ، كما يتضح فى رسم ساعة ذات طاووس ————— بمخطوط من ( كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل ) للجزري مؤرخ بسنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م ، محفوظ بمتحف اللوفر فى باريس . (٢)

#### (د) العصافير :

من الملاحظ أن العصافير أكثر أنواع الطيور شيوعا بالأواني المعدنية العثمانية ، وربما يرجع ذلك لشكلها الجميل ، فضلا عن صغر حجمها الملائم لاستخدامه مقبضا ، وهذا الاتجاه من أولويات التصميم العام الذى يحرص الصناع عليه ، وقد حرص الصناع على إبراز الحركات والانفعالات الخاصة بالعصافير ، كتشكيلها فى حالة نشرها لجناحيها ، مما يوحى باستعدادها للاقلاع (٣) ، أو كأنها سابحة فى الهواء (٤) ، وكان هذا الأسلوب مفضلا لدى الصناع ، كما وردت فى بعض الأعمال وهى رابضة على أرضية نباتية (٥) ، وبصفة عامة فقد اعتنى الصناع بإبراز عناصر العصافير حيث أن تنفيذها بالتشكيل ساعد على ذلك .

وتجدر الإشارة الى أن العصافير عرفت فى الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، كما يلاحظ ببدن ابريق مروان بن الحكم الذى سبق أن اشرت اليه (٦) ، ثم توالى تنفيذها خلال القرون السابقة على العصر العثماني ، وعلى سبيل المثال صينية برونزية من مصر يعود تاريخها للعصر الفاطمي (٧) ، وقدر

(١) Marilyn Jenkins : op. cit., p.80.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٨٧ .

(٣) انظر لوحة رقم ( ٧١ ) شكل رقم ( ١/١٤٥ ) من هذه الرسالة

(٤) " " " ( ١٠٩ ) " " ( ٢/١٤٥ )

(٥) " " " ( ٥٥ ) " " ( ٣/١٤٥ )

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٤٠ .

(٧) المرجع نفسه : شكل ٤٥٢ .



(ز) الأول :

(۲) الدواب :

(أ) الأسود :

(١) انظر لوحة رقم ( ٢٢ ) شكل رقم ( ١٤٧ ) من هذه الرسالة .  
 (٢) " " " ( ٢٥٩ ) " " ( ١٤٨ ) " " "  
 (٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٤٥ .

1

1

2

1

- 1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

10

1

1

1

1



1

1



1

1

100

1

1



1



10



أما الثالث فيعود الى حكم غياث الدين الثانى ( ٦٣٤ - ٦٤٤هـ / ١٢٣٦ - ١٢٤٦م ) (١) وبالجمله فان رسوم الأسد شاعت فى الأعمال الفنية الاسلاميه المصنوعة من مواد غير معدنية ، كالنسيج (٢) ، والأحجار (٣) ، والخشب (٤) ، والفسيفساء (٥) ، والرخام (٦) .

أما ورود الأسد مجسما فقد نفذ على سطح قاعدة شمعدان من الفضة ، محفوظ بمتحف المنيل بالقاهرة ، يعود تاريخه للأسرة الخديوية فى مصر ، ومما يسترعى الانتباه الدقة فى الاتقان ، والمهارة الفائقة ، وخموبسة الخيال التى يتمتع بها صانعه ، حيث أبرز ضخامة جسم الأسد ، كما أبرز عناصره كلها ، وكذلك حركاته وإنفعالاته ، ويبدو بالتأكيد أن الأسد فى حالة هيجان تام للانقضاض على فريسته المتمثلة فى الغزال المجاور له ، وعبر عن ذلك برفع احدى رجلي الأسد الأماميتين ، وفتح فمه ، وتكشير أنيابه ، ليعطى انطباعا عن زئير الأسد ، كما عمل على تقزيز شعر رقبتة الكثيف لنفس الغرض أيضا (٧) .

ومن جهة أخرى فان الأسود المجسمة عرفت فى الأثاث المعدني الاسلامي ، وخاصة بالأدوات المتعلقة بالزينة كالتماثيل ، ومن أمثلة ذلك تمثالان : أحدهما من قرطبة (٨) ، والثانى من الهند يعود تاريخه لما بين القرنين الثامن والتاسع الهجري ( الرابع عشر والخامس عشر الميلادي ) (٩) ، كما وردت أيضا بالرخام (١٠) ، والأحجار (١١) .

#### トルコ文明展 : 401.

- (١) م . س . ديمانند : ن . م . س ، لوحة ٠٤
- (٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٧٨١
- (٣) المرجع نفسه : شكل ٢٩٢
- (٤) المرجع نفسه : شكل ٩٥٠
- (٥) المرجع نفسه : شكل ٧٩٨
- (٦) انظر لوحة رقم ( ٢٥٨ ) شكل رقم ( ٣/١٤٩ ) من هذه الرسالة .
- (٧) مانويل جوميث مورينو : ن . م . س ، شكل ٣٩٦
- (٨) Geza Fehervari : op.cit. , p1.60-B , No.171.
- (٩) حسن الباشا :
- (١٠) فنون التصوير فى مصر ، شكل ٤٤ ، طبعة دار نافع للطباعة والنشر ونشر دار النهضة العربية - القاهرة .
- (١١) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٧٨٧

(ب) الخيل :

التي حنيت الى أسفل . (١)

أن أرجله ترتفع الى أعلى ، ورقبته منحنية بما يشبه نصف دائرة . (٢)

منها ماشاء (٣) ، ورفع ذيله على ظهره ، وهذا الشكل يرمز ضمن ما يرمز الى

- |     |                      |                   |                  |
|-----|----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ١٣ ) | شكل رقم ( ١/١٥٠ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ١٣ )         | " " ( ٢/١٥٠ )     | " " "            |
| (٣) | " " " ( ١٣ )         | " " ( ٣/١٥٠ )     | " " "            |

## المحبة والسلام والوثام .

ونستنتج من رسوم الخيول بأشكالها الثلاثة ، وما أبرز من انفعالاتها بهذا الصحن النحاسي أن الصانع يريد من ذلك إثبات أن بعدد العنساء والمثابرة يحق الحق ، ويعم الوثام والسلام ، ويتم قطف ثمار ذلك العناء .

وورد الحصان أيضا بقدر نحاسي محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وعلى الرغم من أن الشكل المنفذ لا يوحى كثيرا بأنه حصان ، لقصر رقبتة ، وكبر حجم رأسه ، وإفقاده الحيوية المعروفة عنه ، فإن الصانع قطع هذا الشك برسم سرج على ظهره ، ليحدد نوعية هذا الحيوان . أما العيوب التي ذكرناها آنفا فلربما نجمت عن رغبة الصانع نفسه في إبراز حالة الرعب والخوف التي مني بها الحصان ، نتيجة لمشاهدته لأنشئ أسد بجواره (١) ، ومع قبول هذا الشكل للحصان وما عبر عنه الصانع ، إلا أنني لا أوافق الصانع على ذلك ، نظرا لما هو معروف عن الحصان في حالته هذه من الوقوف على رجليه الخلفيتين ، وإصدار صهيله المعهود .

والحق فإن رسوم الخيول احتلت مكانة بارزة في الفن الإسلامي ، ومن حيث تنفيذها بأعمال الأثاث المعدني الإسلامي أستطيع القول بأنها عرفت منذ فجر الإسلام ، كما يتضح بمجموعة صحن فضية يرجع تاريخها للقرون الأربعة الأولى (٢) ، وخلال القرنين الخامس والسادس الهجري قلل الصانع من تنفيذ هذه الرسوم ولكنهم مالبثوا أن أشاعوها بأعمالهم منذ مطلع القرن السابع الهجري ومن أمثلة ذلك طست نحاسي يرجع تاريخه لعام ٦٠٤ هـ / ١٢٠٧ م محفوظا حاليا بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن (٣) ، وأبريق نحاسي مكفت من الموصل يرجع تاريخه لعام ٦٣٠ هـ / ١٢٣٢ م (٤) ، وامتد تنفيذ هذه الرسوم إلى

(١) انظر لوحة رقم ( ٢ ) شكل رقم (٤/١٥٠) من هذه الرسالة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. R. 3,4,6,7.

(٣) Johan Ayers : op.cit., p.109.

(٤) صلاح حسين العبيدي :

التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي ، لوحة ١٦/أ ، و ،

الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م ، مطبعة المعارف ، بغداد .

الادوات الكتابية ، كما يتضح بمحبرة نحاسية مكفته بالفضة من مصر أو الشام ، محفوظة حاليا بمتحف برلين ، يعود تاريخها للقرن السابع الهجري أيضا ( الثالث عشر الميلادي ) (١) . ومن القرن الثامن الهجري ( الرابع عشر الميلادي ) على سبيل المثال لا الحصر طست معمودية سانت لويس (٢) ، وفى القرن التاسع الهجري ( الخامس عشر الميلادي ) شكل الحصان على هيئة تمثال يمتطيه فارس ، كما يتجلى فى تمثال حصان من إيران محفوظ بإحدى المتاحف فى باريس (٣) ، ونفذت رسوم الخيل بالأسلحة ، كما يلاحظ فى وجهي فأس من إيران أيضا ، يعود تاريخها للقرن الحادى عشر الهجري ( السابع عشر الميلادي ) (٤) ، وهذا من الأمثلة النادرة لتمثيل هذا النوع من الزخرفة بالأسلحة رغم ما بينهما من صلة وثيقة .

أما فى الأعمال الفنية الأخرى فقد شاع استخدام رسوم الخيل فى اللوحات التصويرية (٥) ، والمخطوطات المصورة (٦) ، كما عرفت فى العاج (٧) ، والخزف (٨) ، والخشب (٩) ، ومن خلال تتبعى لهذا النوع من الزخرفة أستطيع التأكيد بأن إيران والموصل كان لهما باع طويل فى هذا الميدان .

#### ( ح ) الغزلان :

وردت فى الألوان والأدوات المعدنية على ثلاثة أشكال ، نفذ إثنان منها تجسيما ، والثالث رسما ، فالغزلان المجسمة جاءت على شكلين ، وردا بشمعدانين فنيين محفوظين بمتحف المنيل فى القاهرة ، ويرجعان لفترة تاريخية واحدة فى أواخر العصر العثماني ، وبالتحديد فى عهد الأسرة الخديوية بمصر . ومما

- 
- (١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٥١١ .
  - (٢) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، لوجه ٣٦ .
  - (٣) Arthur Upham pope : op.cit. p1. 1405.
  - (٤) Ibid. , p1.1431-D.
  - (٥) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٩٩ .
  - (٦) John Ayers And others : op.cit. , P.118.
  - (٧) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٢٠ .
  - (٨) Arthur Lane : op.cit. , p1.63-A.
  - (٩) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٩٦ .



لاشك فيه أنهما من عمل صانع واحد ، وذلك بناء على التطابق التام فى الأسلوب الفني فيما بينهما ، سواء من حيث التصميم أو طريقة تنفيذ الزخرفة .

ونستطيع أن نميز بين هذين الغزالين بواسطة قرنيهما ، فأحدهما ذو قرنين محدبين الى الخلف بما يشبه قرني الماعز ، ومن الملاحظات على هذا الغزال صغر جسمه ، وتمتعه بصحة جيدة ، من خلال إبراز الصانع لعضلاته ، كما يلاحظ أنه فى حالة فرع شديد ، نظرا لوجود أسد بالجانب الآخر يتحفر للانقضاض عليه . (١)

أما الشكل الثانى فهو ما يعرف باسم الغزال البرى ، ويتميز بقرنيه المتعددي الشعب التى تخرج منه ، فضلا عن ضخامة جسمه ، وقد نفذ الصانع وهو يقفز من فوق حطام شجرة يابسة ، وبالجانب الآخر يوجد نسر يفتـرس طائرا (٢) . وقد نفذ الصانع هذه العناصر الحيوانية - فى كلا العمليين - على أرضية نباتية تمثل غابة ، مما يوحي رسمه بعنصري القوة المتمثلة فى النسر والأسد ، والوداعه المتمثلة فى الغزالين .

كما ورد الغزال رسما وذلك بقدر نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة ، حيث نفذ غزالين متدابرين فى موضع ، ومتقابلين فى موضع آخر ، أحدهما يشترك فى عمليتي التدابر والتقابل ، ويفصل بين كل اثنين منهما شجرة الحياة ، وقد اعتمد الصانع فى تنفيذه لرسوم الغزالان بهذا القدر على الخطوط الخارجية ، مستخدما فى ذلك أسلوب التلخيص ، وتشبه هذه الغزالان من حيث الشكل العام الغزال الأول المجسم الذى سبقت الإشارة اليه ، مع الفارق فى تقريب الصورة فيما بينهما ، ويبدو أن الغزالان هنا فى حالة من النشوة والسعادة ، وقد عبر الصانع عن ذلك بإبراز صدورهما ، ورفع رقابهما مع إنحناء رؤوسهما الى الأمام . (٣)

- 
- |     |                       |                   |                  |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ٢٥٨ ) | شكل رقم ( ١/١٥١ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ٢٥٩ )         | " " ( ٢/١٥١ )     | " " " "          |
| (٣) | " " " ( ٢ )           | " " ( ٣/١٥١ )     | " " " "          |

ومن جهة أخرى فان الشكل الأول للغزال المجسم ، والشكل المرسوم من الأشكال التى عرفنا بالأعمال الفنية الاسلامية كالخشب . ومن أمثلة ذلك حشوة خشبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة يرجع تاريخها لعام ٢٨٧ هـ / ٩٠٠ م (١) ، والخزف كما يتضح بجزء من صحن ذي زخارف مرسومة تحت الطلاء من مصر ، يرجع تاريخه للقرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي ) (٢) ، والفسيفساء وذلك بأرض الحمام فى قصر هشام بن عبد الملك الواقع بخربة المفجر بالقرب من أريحا فى فلسطين (٣) ، والعاج كما يشاهد ببوق صيد من صقلية أو جنوب ايطاليا يرجع تاريخه للقرن السادس الهجري ( الثانى عشر الميلادي ) (٤) .

وعرفنا أيضا فى جلود الكتب وذلك بجلدة كتاب من ايران فى القرن العاشر الهجري أو الحادى عشر ( السادس عشر أو السابع عشر الميلادي ) محفوظة فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن (٥) ، والمخطوطات المصورة ، كما فى إحدى صفحات نسخة من مخطوطة "حول المواد الطبية" لديسقوريدس ، يرجع تاريخها لسنة ٦٢١ هـ - ١٢٢٤ م (٦) ، وأخيرا وردا فى النسيج كما فى قطعة من نسيج الحرير من ايران يعود تاريخها للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) (٧) .

أما الشكل الثانى المجسم فقد ندر وروده بالأعمال الفنية الاسلامية (٨)

- 
- (١) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٠٠ .
  - (٢) حسن الباشا : ن . م . س ، شكل ٣٩ .
  - (٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٩٥٠ .
  - (٤) عبد المنعم رسلان : ن . م . س ، لوحة ١٠٨ / أ .
  - (٥) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٩٤٠ .
  - (٦) دافيد تالبوت رايس : ن . م . س ، شكل ١٠٣ .
  - (٧) م . س . ديماندا : ن . م . س ، لوحة ملونه رقم ( ٤ ) .
  - (٨) من أقدم الأمثلة المعدنيه للغزلان البريه قبل الاسلام تمثال برونزى يرجع تاريخه لحضارة تاش شاغي التى ظهرت فى وسط الأناضول بآسيا الصغرى ، وهو محفوظ بمتحف الحضارات الأناضوليه برقم ١١٨٧٨ ، وهذا الشكل يشبه تماما المثل النادر الذى ورد بأعمال الأثاث المعدني العثماني .

اذ لم يرد فيما أعلم - الا بالمخطوطات المصورة ، ومن أمثلة ذلك مخطوط من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من مصر ، يرجع تاريخه للقرنين الثامن أو التاسع الهجري ( الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادي ) من مجموعة السيدة زره هومان ببرلين<sup>(١)</sup> . وجلود الكتب كما هو ملاحظ في جلدة كتاب من اللاكيه من الهند ، أو ايران في القرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي محفوظ بمتحف همبرج <sup>(٢)</sup> . كما ورد الغزال البري في العاج ، وذلك بعلبة مؤرخة بسنة ٤١٧ هـ / ١٠٢٦ م محفوظة في متحف برغش بالأندلس<sup>(٣)</sup> .

أما في العصر العثماني فقد ورد هذا النمط من الغزلان بأعمال فنية مختلفة ، نذكر منها الخزف ، ومن أمثلة ذلك صحن من الخزف من أزنك بآسيا الصغرى يرجع تاريخه فيما بين ٩٦٨ - ٩٨٨ هـ / ١٥٦٠ - ١٥٨٠ م<sup>(٤)</sup> ، وايضا ورد الغزال البري باحدى المخطوطات المصورة المحفوظة بمكتبة متحف طوب قابو سراي برقم ( هـ ٥ / ٢١٣٤ ) ، يرجع تاريخها لسنة ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م<sup>(٥)</sup> ، كما ورد هذا النمط من الغزلان بقمقم من الذهب والفضة محفوظ بمتحف طوب قابو سراي يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي )<sup>(٦)</sup> .

#### (ط) الجمال :

جمع جمل ، وقد ندر تمثيله في الأواني والأدوات المعدنية العثمانية، اذ لم ترد رسومه الا ضمن منظر طبيعي نفذ بدلة فضية محفوظة في متحف المنيل بالقاهرة ، حيث يلاحظ وجود الجمل في أقصى المنظر ، وعلى ظهره جمال ، وعلى الرغم من عدم وضوح ملامح الجمل لبعده ، فانه يرى في المنظر ميمما وجهه شطر المدينة ، وقد أشرف على الوصول اليها ، مما يوحي بأنه قادم من رحلة خارج المدينة<sup>(٧)</sup> .

- 
- (١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٨٨٩ .
  - (٢) المرجع نفسه ، شكل ٩٤٦ .
  - (٣) مانويل جوميث مورينو : ن . ت . س ، شكل ٣٦٨ .
  - (٤) Arthur Lane : op.cit., fig.42-A
  - (٥) トルコ文明展 : 348.
  - (٦) Arthur Upham pope : op.cit., p1.1380.
  - (٧) انظر لوحة رقم ( ١٢٣ ) شكل رقم ( ١٥٢ ) من هذه الرسالة .

وقد عرف الجمل فى الألوان والأدوات المعدنية فى العصر الاسلامي منذ فترة مبكرة ترجع لما بين القرنين الثالث والرابع الهجري ( التاسع والعاشر الميلادي ) ، كما يتضح فى صحن فضي محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننجراد (١) .

ورغم ندرة رسوم الجمل فى الأعمال المعدنية الاسلامية ، فقد وردت بكثرة فى المخطوطات المصورة (٢) ، والأعمال الخزفية (٣) .

### ثانيا : الحيوانات البحرية :

لم يمثل فى الألوان والأدوات المعدنية العثمانية من الحيوانات البحرية الا السمك (٤) ، وقد وردت رسومه فى الأعمال المخصصة للشرب والنظافة ، رغبة من الفنان فى إضفاء لمحة جمالية على هذين النوعين من الأعمال ، وبالأذات عندما تعبأ ماء ، حيث يخيل للناظر أن الأسماك تتحرك فى الوعاء .

(١) Ülker Erginsoy: A.E.R.7.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٧٧ ، ٨٧٩ ، ٨٨١ ، ٨٩٠ مكرر .

(٣) Gaston Migeon : op.cit., p1. Lv1.

(٤) يعد السمك من العناصر المألوفة فى الفنون القديمة ، وإرتبط عند الأمم بمعتقدات ومفاهيم منها - على سبيل المثال - أن السمك كان رمز للحياة عند الفراعنة ، وأتخذ شعارا لأزوريس كما رمزوا لايونيس بسمكتين متقابلتين مع أزهار اللوتس (أ) ، وأيضا كان السمك رمزا للمسيح عليه السلام ، لأن السمك إشارة الى اسمه ، كما أقبل الصناع الشعبيون على الزخرفة به ظنا منهم بأن السمك يرمز الى الرخاء والفأل الحسن (ب) ، أما فى العصر الاسلامي فقد حظي السمك بعناية الفنان المسلم وشاع عنصرا زخرفيا فى الأعمال الفنية على مدار القرون الاسلاميه ، ولم يكن تنفيذه بها مرتبطا بالمفاهيم التى صبغ بها قبل الاسلام (ج) .

(أ) مايه محمود داود :

الرنوك الاسلاميه ، ص ٢٨ ، مقال بمجلة الداره ، العدد

الثالث السنه السابعه ربيع الثانى ١٤٠٢هـ / فبراير ١٩٨٢م ،

الرياض .

(ب) منى محمد بدر :

(أثر الفن القبطي على الفن الاسلامي فى التحف المنقولة)

ص ١٠٨ ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار

بجامعة القاهرة سنة ١٩٨٠ م .

(ج) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٢٩ .

وقد ورد هذا النوع من الزخرفة فى الأثاث المعدني العثماني على ثلاثة أنماط ، الأول نفذ السمك فى صورة تنتزع الاعجاب ان دلت على شيء فانما تدل على مهارة الفنان ، وقدرته على الاستيعاب والابتكار ، حيث رسم سمكتين برأس واحد ، وبالإضافة الى ذلك فقد أبرز الانفعالات والحركات والملاح الخاصة بالسمكتين .

فمن حيث الانفعالات والحركات يلاحظ أن السمكة اليمنى تتجه فى إنحناءة الى اليمين ، أما اليسرى فتسير بنفس نظام اليمين ، ولكنها تتجه الى الشمال ، أما الملاح فلا شك أن الفنان بذل مجهودا كبيرا فى سبيل الوصول برسمهما الى الشكل الحقيقي للسمكة ، كما بين العناصر المكونة لها من رأس وبدن وذيل ، وفى الرأس رسم العين والفم ، وحدده عن البدن ، أما البدن فقد أبرز فيه الزعانف ، والقشور عن طريق استخدام الخطوط المتقاطعة ، وفى الذيل جعل الزعنفة الأيسر فى السمكة اليمنى ، واليمين فى اليسرى كبيران ، وذلك ناتج عن انحناءة كل منهما ، حيث تقتضى المهارة أن يكون الزعنفة المقابل هو الأكبر دائما . فضلا عن ذلك فقد حاول الفنان مراعاة قيم الضوء والظل بجعل فراغات بين القشور والاطار الخارجي الذى يحدد جسم السمكة ، مما أضفى على السمك الحركة والحيوية اللازميتين . (١)

وتجدر الإشارة الى أن هذا النمط من الزخرفة لم يكن من مبتكرات العصر العثماني ، فقد عرف قبل ذلك فى أعمالا أخرى غير معدنية . (٢)

أما الأسلوب الشائع فى تنفيذ رسوم السمك فى العصر العثماني فيتمثل فى رسم السمك بقاع الوعاء ، أو الاناء من الداخل ، بحيث يتقابل السمك برووسه حول شكل دائري أو شبه دائري (٣) ، وقد أستخدم هذا الأسلوب بكثرة فى العصر المملوكي . (٤)

(١) انظر شكل رقم (١/١٥٣) من هذه الرسالة .

(٢) Claude Humbert : Islamic Ornamental Design. fig.932, (٢) Faber And Faber, London, 1980.

(٣) انظر لوحة رقم ( ٤٠٢ ) شكل رقم (٢/١٥٣) من هذه الرسالة .

(٤) سعيد مصيلحي : ن . م . س ، ص ٣٠٢ .

ولم يكتف الصناع بتنفيذ رسوم السمك بالأسطح الداخلية للأوعية أو الأوانى ، بل نفذوا رسومه بالأسطح الخارجية ، كما يلاحظ فى قدر نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة ، يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، صنع المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الأسطنبولى (١) ، ومما يثير الانتباه فى تنفيذ هذا النوع من الزخرفة رسم سمكتين متقابلتين يفصل بينهما ( شجرة الحياة ) . وهذا مخالف لما جرت عليه العادة خلال القرون السابقة ، حيث كان الصناع يقتصرون على الطيور والدواب .

أما فى العصر العثماني فلم ألاحظ احتواء شجرة الحياة على العنصر السمكي الا بالأعمال الخشبية المعمارية فى الحجاز ، كما يتضح بالحشوة الوسطى من المنطقة العلوية بالشباك الواقع بالجدار الغربي ( الوجه الرئيسى ) للغرفة الكائنة جنوبي الديوان الرئيسى بالطابق الاول فى المنزل رقم ( ٢ ) المورخ بعام ١٢٣٢ هـ بقصر الملك فيصل ( ١٠٣٠ - ١٢٣٢ هـ ) بمكة المكرمة . (٢)

### ثالثا : الحيوانات الخرافية :

احتلت رسوم الحيوانات الخرافية (٣) مكانة بارزة فى الأوانى والأدوات المعدنية ، ولم يقتصر الصناع على تنفيذ هذا النوع من الزخرفة وفوق اساليب التنفيذ ، بل نفذوها تشكيلا ، حيث شكلت بعض أجزاء أنواع الأثاث

- (١) انظر لوحة رقم ( ٢ ) شكل رقم (٣/١٥٣) من هذه الرسالة .
- (٢) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، لوحة ٥٨ .
- (٣) أمثال التنين والعنقاء والكيلين والغرنوق ، أما التنين فأغلب اشكاله مايكون بجناحي نسر وبراشن أسد وذيل شعبان ، ويجسمه قشور وفى رأسه قرنان وبفمه سنان حادان والعنقاء لها جسم التنين ورأس الديك البري ، أما الكيلين فله رأس أسد وفى جبهته قرن واحد .

\* زكى محمد حسن :

الصين وفنون الاسلام ، ص ٤٦ ، طبعة دار الرائد العربى ، بيروت .

المعدني على هيئة حيوانات خرافية ، كما يلاحظ بمقابض الأباريق وصنابيرها (١) ، وفوهات بعض القماقم (٢) ، ومقابض بعض الأكواز . (٣)

ومن المعروف أن هذا الأسلوب الزخرفي جلبه المسلمون من الشرق الأقصى ، بفضل موجات الفتوح الإسلامي ، وهجرات الصناع ، وتأثر به الصناع المسلمون ، فنفذوه في كثير من منتجاتهم الفنية ، ويعزى هذا الأمر لملائمته من حيث التركيب مع مبدأ التحوير الذي التزموا به وأجادوه ، وأصبح بمرور الزمن من السمات الأساسية التي تميز بها الفن الإسلامي ، ولذلك لم يكن تنفيذهم لهذا النوع من الزخرفة مرتبطاً بالمفاهيم التي صبغ بها في الفنون القديمة .

وقد وردت رسوم الحيوانات الخرافية بالألوان المعدنية العثمانية على عدة أشكال ، من أبرزها مايتخذ ذيل ثعبان ورأس أسد (٤) ، وشكل يشبه الثعبان في جبهته قرن واحد (٥) ، وربما يمثل هذا الشكل أحد أشكال العنقاء ، كما ورد نفس الشكل بدون قرن (٦) .

- 
- |     |   |
|-----|---|
| (١) | انظر اللوحات رقم ( ٣٧٢ ، ٣٨٦ ، ٣٩٢ ) شكل رقم ( ١٥٤ ) من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ٣٥٩ ، ٣٦١ ، ٣٦٣ ) " " ( ١٥٤ ) " " " " " " " " " " " "         |
| (٣) | " " " ( ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٩ ) " " ( ١٥٤ ) " " " " " " " " " " " "            |
| (٤) | انظر لوحة رقم ( ٧٨ ) شكل رقم ( ١/١٥٤ ) من هذه الرسالة .               |
| (٥) | " " " ( ٣٨٢ ) " " ( < / ١٥٤ ) " " " " " " " " " " " "                 |
| (٦) | " " " ( ٣٧٢ ) " " ( ٣ / ١٥٤ ) " " " " " " " " " " " "                 |

وختاما أود أن أشير الى أن هناك أشكالا زخرفية لاتندرج وحدة مستقلة تحت أى نوع من أنواع الزخارف حسب تقسيم فصول هذا الباب ، نظرا لاشتمالها على أكثر من نوع من الزخارف ، وهذا مادفعني لوضعها فى آخر هذا الباب ، وأعنى بذلك المناظر الطبيعية ، والمزهرجات ، والأباريق المزخرفة .

فبالنسبة للمناظر الطبيعية فقد وردت فى قلة من الألوان والأدوات المعدنية العثمانية ، وخاصة الدلال الفضية ، وأول هذه المناظر يمثل منظرا مائيا لنهر بشاطئه الأقرب للمشاهد نخلتان كبيرتان غير متباعدتين ، وخلفهما يلاحظ وجود قاربين فى النهر ، أما الشاطئ الآخر البعيد فقد نفذ الفنان منظرا للمباني ، حيث تبدو قباب المساجد ومآذنها ، كما مثل الفنان خلا ، ويرى على حافة الشاطئ نفسه وبالقرب من المدينة جمل يسير وعليه جمال ، ميمما وجهه شطر المدينة . (١)

والمنظر الثانى لا يختلف كثيرا عن سابقه ، فقد استعاض عن القوارب بسفينة كبيرة (٢) ، والمنظر الثالث يختلف عن سابقه من عدة وجوه ، فالنخلتان الموجودتان فى المنظر الأول يلاحظ وجودهما فى الخلف ، كما يرى فى الصورة سفينة شراعية كبيرة وقاربان ، وطيور ، وترى المدينة بعيدة جدا (٣) ، أما المنظر الرابع فيختلف عن المناظر الثلاثة السابقة ، حيث أنه لا يوجد فى النهر قوارب أو طيور ، كما توجد على الشاطئ الخلفي عدة مباني ، وجمل يهم بدخول المدينة (٤) .

وقد اهتم الفنان بمراعاة قواعد المنظور ، كما عني بتكبير العنصر الذى يرغب فى إيضاحه للمشاهد ، حيث يلاحظ أن هذه المناظر الأربعة تمثل منطقة معينة ، تم توزيعها على ثلاثة مناظر ، والدليل على ذلك رؤية جزء من المنظر السابق فى المنظر اللاحق .

- 
- |     |                       |                   |                  |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ١٢٣ ) | شكل رقم ( ١/١٥٥ ) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " ( ١٢٢ )         | " " ( ٢/١٥٥ )     | " " "            |
| (٣) | " " " شكل             | ( ٣/١٥٥ )         | " " "            |
| (٤) | " " " "               | ( ٤/١٥٥ )         | " " "            |



والرابع ورد رسم لأباريق مزخرفة بأشكال نباتية متنوعة (٤)، ويعتد هذا الأسلوب الخزفي طرازاً عثمانياً خالصاً ، لم يقتصر على تنفيذه فـى الأعمال المعدنية فحسب ، بل بالخزف أيضاً ، ومن أمثلة ذلك صحن من أزنيك بأسيا الصغرى يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) ، وهو محفوظ حالياً بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن ، (٥) والخامس عبارة عن سلة بداخلها وريدات (٦) .

- |     |                                  |                   |                  |
|-----|----------------------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم ( ٢٩ )             | شكل رقم (١/١٥٦)   | من هذه الرسالة • |
| (٢) | " " " ( ٣٠ )                     | " " (٢/١٥٦)       | " " "            |
| (٣) | " " " ( ٣٠ )                     | " " (٣/١٥٦)       | " " "            |
| (٤) | " " " ( ٢٩ )                     | " " (٤/١٥٦)       | " " "            |
| (٥) | زكى محمد حسن : أطلّس ، شكل ٢٤٣ • |                   |                  |
| (٦) | انظر لوحة رقم ( ١٣٤ )            | شكل رقم ( ٥/١٥٦ ) | من هذه الرسالة • |

الحسناء

برع صناع الآوانى والأدوات المعدنية العثمانية في اظيار منتجاتهم الفنية بمستوى فني رائع يعكس مدى مابلغه الفن الاسلامي في هذا العصر من رقي وتطور ، سواء أكان هذا من الناحية الفنية أم الزخرفية ، وذلك على عكس ماكان سائدا لدى بعض الباحثين من أن العثمانيين لم يبدعوا في هذا المجال .

ومن هذا المنطلق فقد تنوعت النتائج العلمية التي توصلت اليها من خلال دراستي لهذا الموضوع بتنوع المباحث التي شملتها الدراسة ، سواء فيما يتعلق بالمعادن ، أو طرق التشكيل ، أو أساليب التنفيذ ، أو فيما يتصل بتصميم كل نوع من أنواع الأثاث ، أو فيما يخص الكتابات والعناصر الزخرفية .

فبالنسبة للمعادن أثبتت الدراسة استعمال النحاس على نطاق واسع خلال فترة البحث ، مما يدل على وفرة ، وقابليته لهذا النوع من الأعمال ، تليه الفضة ، ثم الحديد ، ثم الزنك ، فالذهب . أما الأحجار الكريمة فقد كان البللور الصخري أكثر إستخداما من غيره من الأحجار .

ومن جهة أخرى فقد نفت الدراسة بالأدلة العلمية الموثوقة ماذهب اليه علماء الحملة الفرنسية من أنه لا توجد بمصر معادن ، كما ثبت من الدراسة أن مصر والمملكة العربية السعودية كانتا تستوردان من تركيا وأوروبا الخامات المعدنية ، ووصل الأمر مداه باستيراد مصر لأعمال الأثاث من تركيا ، أما المملكة - وبخاصة الحجاز - فكانت ترسل اليها أعمال الأثاث في شكل هبات وهدايا ، يقدمها السلاطين ومن في طبقتهم والأثرياء للمسجد النبوي بالمدينة ، والمسجد الحرام في مكة .

وقد تبوأَت مدينة استانبول مكانة عالية في ميدان صناعة الأثاث المعدني خلال العصر العثماني ، أما القاهرة فتأتى في المرتبة الثانية ، وذلك بخلاف ماقرره بعض الباحثين المحدثين من أن مجيء العثمانيين الى القاهرة قوض إزدهارها الصناعي المعهود ، معتمدين في ذلك على تدهور صناعة التكفيت في هذا العصر ، الأمر الذي دعاهم الى تعميم هذا الحكم على الصناعات

المعدنية كلها ، مع أن تدهور صناعة التكفيت كان قائما منذ أواخر العصر المملوكي .

وفيما يتعلق بطرق التشكيل فقد كان الطرق أكثر استخداما من السبك ، والخرط ، أما طريقة التوصيل فلا يكاد يخلو عمل من الأعمال من استخدامها ، أما باللحام أو البرشمه .

وفيما يتصل بأساليب تنفيذ الزخارف فقد إستعمل الصناع الحفر ، والمينا ، والطلاء ، والتكفيت ، والترصيع ، والتفريغ ( التخريسم ) ، والريبوسي ، وذلك بدرجات متفاوتة .

وقد شاع من أنواع الحفر ، الحفر الغائر البسيط ( الحز ) ، وكذلك الحفر المائل والبارز اللذين احتلا مكانة مرموقة منذ القرن الثانى عشر الهجري فى تركيا ، والثالث عشر فى مصر والمملكة ، وذلك لاقبال الصناع على إستخدام الأسلوب الأوربي الوافد الذى يعتمد فى المقام الأول على البروز .

أما الحفر الغائر العميق فقد أقل الصناع من إستخدامه ، نظرا لعروفهم عن تنفيذ الأساليب المرتبطة به كالتكفيت ، فضلا عن أن أغلب أنواع الأثاث المعدني مثل المباخر ، والقناديل ، والكوانين ، والكبشات مرتبطة فى تنفيذها بأساليب صناعية أخرى كالتفريغ ( التخريم ) ، وذلك لأغراض متصلة بوظيفة كل منها ، وإلى جانب ذلك فإن المعادن ليست من المواد القابلة للكسر بسهولة ، كالأخشاب والفخار والأحجار والرخام ، التى يكون أسلوب الحفر الغائر العميق أكثر ملائمة لها .

وبالنسبة لأسلوبي المينا والنيلو فقد أقبل الصناع على تنفيذهما بأعمال الأثاث المعدني طوال القرون العثمانية ، وخاصة فى أواخر العصر العثماني .

وبصدد النيلو فقد أثبت خطأ التفسير الذى ذهب اليه جلال أسعد

أرسوان من أن معنى كلمة ( Savatlama ) التركية التى تطلق على هذا الأسلوب لا يرجع أصلها الى العربية .

وأيضاً أستخدم الطلاء على نطاق واسع فى أعمال الأثاث المعدني خلال العصر العثماني ، وخاصة بالأعمال النحاسية التى شاع طلاؤها بالذهب منذ أواخر العصر العثماني .

كما حظي الترميع بنصيب وافر خلال فترة الدراسة ، وبخاصة فى الأعمال المخصصة للسلطين ومن فى طبقتهم ، أو المهداة ، أو الموقوفة على المسجد النبوي والحرم المكي الشريف .

وفيما يتصل بأسلوب التفريغ فقد إحتل مكانة كبيرة طوال العصر العثماني ، وبالأذات فى وسائل الاضاءة ، والتدفئة ، والمباخر ، وبعض أدوات المطبخ ، وذلك لأغراض متصلة بوظيفة كل نوع من هذه الأنواع على النحو الذى شرحناه فى موضعه فى الرسالة ، كما إنتشر أسلوب الريبوسي منذ القرن الثانى عشر الهجري .

أما فيما يتعلق بالتصميم فغني عن القول : بأن العصر العثماني يعد أزهى العصور فى هذا المجال ، ويبدو هذا الأمر واضحاً فى أنواع الأثاث التى شملت بالدراسة ، وان القاء نظرة على الأشكال الخاصة بالتصميم - التى تعمل لأول مرة فى مثل هذا النوع من الدراسات - لدليل على صحة ماذهبته اليه .

وعلى سبيل المثال لا الحصر ظهرت فى العصر العثماني القدور التى تتميز بشدة عمقها ، والتدرج فى إتساعها من أسفل الى أعلى ، وطول رقبته ، كما ظهرت - لأول مرة - التفسيرات والدلال ، والجزوات ، والسموار ، ومطاحن البن التى تدار باليد بدلا من الماونات كما ظهرت أيضا ظروف الفناجين أو الأكواب ، والشوك .

أما فى وسائل الاضاءة فنلاحظ أن الشمعدانات مرت بأربع مراحل ،

الأولى صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثماني، وفى الثانية ظهر الطراز العثماني الخالص، والثالثة بدت شمعداناتها متأثرة بصفة رئيسة بالأسلوب الأوربي الوافد، وفى المرحلة الرابعة صممت الشمعدانات بشكل مغاير، الغرض منه ملائمة للتطور الذى جد على وسائل الاضاءة بعد إكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثماني، وكانت هذه المرحلة إيذانا بتوديع العالم الاسلامي لهذه الاداة التى لعبت دورا هاما طوال القرون الاسلامية .

وبالنسبة للثريات فقد مرت بثلاث مراحل، الأولى صممت ثرياتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثماني، والثانية على الطراز العثماني الخالص الذى تحكم فيه نظام تخطيط المسجد العثماني، حيث أدى تكبير المعمارين لمساحة بيت الصلاة الى صنع ثريات كبيرة الحجم، عبارة عن قضبان حديدية أو نحاسية يعلق فى مواضع متعددة منها عدد كبير من المزايت، حتى ينتشر نورها فى أرجاء هذه المساحة الواسعة . أما المرحلة الثالثة فلا تدخل فى نطاق بحثنا، حيث صممت الثريات من الزجاج والكريستال، (البللور الصخرى)، لأن هذه المواد تلائم التطور الذى جد على وسائل الاضاءة، على النحو الذى أوضحته آنفا .

كما مرت القناديل بثلاث مراحل أيضا، الأولى صممت قناديلها على وفق التصميم الذى كان شائعا فى العصرين السلجوقي والمملوكي، وخاصة ما يعرف بالمشكاوات الزجاجية . وفى المرحلة الثانية تجلى الطراز العثماني الخالص، وبالذات القناديل الدائرية الشكل، والمرحلة الثالثة شكلت قناديلها لتواكب التطور الذى جد على وسائل الاضاءة، وبدت متأثرة الى حد كبير بالأسلوب الأوربي الوافد .

أما الكوانين فقد صممت على أشكال مختلفة، أهمها ذو قاعدة دائرية، وبدن على شكل كروي، وغطاء على شكل قبة، ويعد هذا التصميم إبتكارا عثمانيا محضا لم يسبق اليه .

وفيما يتعلق بأدوات التطيب والنظافة والزينة، فقد أعتنى العثمانيون بالمبخرة ، وصمموها على أشكال مختلفة ، ثم استقروا على شكل واحد يتمثل في قاعدة دائرية وبدن نصف كروي ، وغطاء على هيئة قبة مخرمة ، وكان هذا التصميم نهاية المطاف لجهود من الزمن بذلها الصناع في سبيل تطوير المبخرة ، ومعالجة أوجه القصور التي ظهرت في المباخر السابقة على النحو الذي فصلته في موضعه من الرسالة . ولم يقتصر الصناع على ذلك بل أحدثوا لأول مرة مخزنا للبخور في المبخرة نفسها .

كذلك ظهرت القماقم بأشكال مختلفة ، واتسم أغلبها بصغر الحجم ، أما الأباريق فصممت على أشكال متعددة أيضا ، وأحدث العثمانيون - لأول مرة - غطاء للصنبور ، كما أوجدوا حلقة ببدن الأبريق ، يتم من خلالها تعليق الأبريق حال الفراغ من الوضوء ، وظهرت في العصر العثماني المباني والتعليقات ، وخاصة البيضاوية الشكل .

أما الكتابات فنفذ الصناع من أنواع الخط العربي الثلث ، والنسخ ، والتعليق ، ونادر استخدامهم للخط الكوفي ، وتبين لى أن الثلث والنسخ كانا أكثر تمثيلا بالأثاث من التعليق الذي انتشر في أواخر العصر العثماني . وظهرت أغلب النقوش دون المستوى الفني المطلوب .

وأمكن بحمد الله تصويب قراءات غير صحيحة وقع فيها بعض الباحثين الذين نشروا بعض التحف المؤرخة ، كما يتضح في النقوش التالية ( ١٠ ، ٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٧٦ ، ٧٧ ) . كما تم تصويب نقوش بأكملها ، كما هو الحال في النقش رقم ( ٢٠ ) ، وأيضا أسطر كاملة ، كما في نقش رقم ( ٦٧ ) ، وأيضا تم تصويب أخطاء وقع فيها الصناع أنفسهم ، كما هو الحال في النقوش رقم ( ٣٠ ، ١٢ ) ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٧٥ ) ، و أمكن بفضل الله قراءة نقوش لم تقرأ من قبل بعض الباحثين الذين نشروا التحف الخاصة بها ، كما يتجلى في النقوش رقم ( ١٩ ، ٣١ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٤ ) .

ولم أقصر على ذلك ، بل نشرت لأول مرة ستة وثلاثين نقشا ، وهى  
النقوش رقم ( ٢ ، ٣ ، ٦ ، ١٢ ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ،  
٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ،  
٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٧٩ ) .

ومن خلال ترجمتى لجميع النقوش المكتوبة بلغة غير عربية ، صححت  
ترجمات خاطئة وقع فيها بعض الباحثين مثل النقوش رقم ( ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٧ ) .

وبطبيعة الحال فقد اشتملت هذه النقوش على أسماء وألقاب ، وتتمثل  
الأسماء فى أسماء سلاطين ، وأمراء ، ووزراء ، وقضاة ، وصناع ، وأماكن .  
ونظرا لعدم العثور - فيما اطلعت عليه من مصادر - على ترجمات لبعض  
الأسماء ، فقد اكتفيت بعمل قائمة بأسماء السلاطين ، كما تحدثت عن الأسلوب  
الفنى لكل صانع وقع على عمله ، رغم ندرة ذلك .

أما الألقاب فقد قمت بحصرها فى خمسة وأربعين لقبا ، شاع منها  
بالأشياء المعدني العثماني ( سلطان ، صاحب ، خانم ، قادين ، باشا ، خان ) .

أما من الناحية الفنية فقد لاحظت أن موضع النقش وحجمه فى التحفة  
خاضعان للتصميم العام ، كما أن اختيار مضمون النص المراد تنفيذه راجع  
لوظيفة العمل نفسه ، ولوحظ - أيضا - أن الصناع إتبعوا أسلوب تكلمة آخر  
حرف من الكلمة الأخيرة فى السطر الذى يلى سطرها ، وكذلك إستعملوا أسلوب  
تقديم سطر على آخر ، كما إتبعوا نظام الاختزال ، ولم يهتموا بالنقطة  
والاعجام فى أغلب النقوش .

وإنتشرت التوقيعات مثل الطغراوات ، والتشكيلات الطغرافية ، وقصد  
حظي الأثاث المعدني بنصيب وافر من الطغراوات ، وخاصة فى عهد السلطان  
عبد الحميد الثانى . وتمثلت أساليب تنفيذ الكتابات فى الحفر ، وبالذات  
الحفر الغائر البسيط ، والنيللو ، والترصيع ، والتكفيت .

أما العناصر الزخرفية فقد نفذ الصناع من أنواعها الزخارف النباتية  
والهندسية والحيوانية وكانت الزخارف النباتية



أكثر أنواع الزخارف تمثيلاً بالأثاث المعدني العثماني ، سواء فيما يتعلق بالزخارف المفردة مثل الأزهار كالسوسن ، والقرنفل ، والوريدات ، أو الأشجار من سرو ونخل ، أو الثمار كعناقيد العنب ، والرمان ، والكرز ، والثوم .

والمركبة نفذ منها الزخرفة الخطاوية ، والزخرفة العثمانية التي قمت بتسميتها - لأول مرة - ، وزخرفة التوريق المحورة التي أثبت خطأ مسميها الشائعين ، كما شاع منذ أواخر العصر العثماني الأسلوب الأوربي في الزخرفة من باروك وروكوكو .

وفيما يتصل بالأشكال الهندسية فقد قلل الصناع من تنفيذها بالأثاث ، لأنه مصمم أصلاً ليأخذ شكلاً هندسياً ، وما نفذ منها تمثل في شعارات رسمية مثل التاج الذي كان تمثيله بمصر أفضل من تنفيذه بالأعمال في تركيا ، وزخرفة الأهل ، وبعض الشارات العسكرية .

أما الوحدات الهندسية فنفذ منها خاتم سليمان . وفي هذا المقام فندت افتراءً من يرى أن تنفيذ هذه الوحدة في الفن الإسلامي فيه إحياء للتراث اليهودي المزعوم في فلسطين العربية الإسلامية . كما نفذ منها الطبق النجمي ، وزخرفة الانكسارات ، والكرندازي ، وأبوجنزير ، والجداول ، والزخرفة المقصية ، والخرزية ، والعناصر المعمارية ، والمناظر الطبيعية .

ويعد الطبق النجمي وأبوجنزير - اللذان صممت على نسقهما بعض الثريات - أكبر وحدتين هندسيتين في الفن الإسلامي على الإطلاق ، إذ يتراوح قطر كل منهما مابين ستة إلى ثلاثة أمتار بعد أن كان لا يتجاوز بأي حال من الأحوال سبعين سنتيمتراً .

أما الأشكال الحيوانية فقد عزف الصناع عن استخدامها ، على عكس ماكان شائعاً قبل ذلك ، وبخاصة في العصرين السلجوقي والمملوكي ، وما ورد منها نفذ في أغلب الأحيان محوراً عن أصله .

وقد نفذ بالأثاث الديكة ، والطواويس ، والنسور ، والعصافير ،

والحمام ، والبط ، والأوز ، كما نفذوا الأسود ، والغزلان ، والخيول ، والجمال ،  
وبرعوا فى تنفيذ رسوم الأسماك ، والحيوانات الخرافية .

ويستلفت النظر فى الزخارف الحيوانية الممثلة بالأثاث . ظهور رسوم  
النحل لأول مرة بالمعادن الاسلامية .

وقد تم نشر مائتين وإثنتين وثمانين تحفه تنشر لأول مرة من جملة  
أربعمائة وستة عشر تحفة ، وكذلك عمل ( ٧١٨ ) شكلا ، مما يعد - فيما  
أحسب - إضافة مهمة فى هذا النوع من الدراسات .

وأيضا قمت بحصر أنواع الأواني المعدنية - لأول مرة - فى ثلاثة أقسام  
رئيسية هى : ( أدوات وأوانى المطبخ ) ، و ( وسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ  
والراحة ) ، و ( أدوات التطيب والنظافة والزينة ) . ويندرج تحت كل قسم  
من هذه الأقسام أنواع متعددة من أعمال الأثاث بلغت خمسة وأربعين نوعا .

ونظرا لاختلاف الباحثين فى تسميات أنواع الأثاث ، فقد أفردت - لأول  
مرة أيضا - معجما خاصا لذلك ، بالعربية ومايقابلها فى اللغات التركية ،  
والفارسية ، والانجليزية ، معتمدا الاسم العربى المتداول فى المملكة  
العربية السعودية حتى لو كان معربا ، متوخيا - قدر الامكان - الدقة فى  
المقابلة .

وبالإضافة الى ذلك فقد أرفقت بالبحث جداول عدة ، الأول للسلاطين  
العثمانيين ،

أما الجدول الثانى فمتعلق بتكوين المخور التى تستخرج منها المعادن ،  
والثالث متصل بالفلزات وخصائصها ، والرابع للأحجار الكريمة ومميزاتها .

وفى الختام آمل أن تكون هذه النتائج العلمية المتواضعة اضافة جديدة  
فى مجال الدراسات الأثرية ، وأن تضىء الطريق لمن يأتى بعدى فى أبحاث مستقبلية .  
وبالله التوفيق .

# المصادر والمراجع



- (١١) وثيقة رقم ( د - ٢٥ - ج - ٨٤ / ١ ) المورخة فى ١١٧٤ هـ ، محفوظة  
فى طوب قابى سراي بمدينة استانبول .
- (١٢) وثيقة رقم ( ٤٨ ) بتاريخ ٢ محرم سنة ١٢٣٥ هـ ، ( ٥ معية سنية تركي ) ،  
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٣) وثيقة رقم ( ٨٥ ) بتاريخ آخر صفر سنة ١٢٣٦ هـ ، ( ٦ معية تركي ) ،  
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٤) وثيقة رقم ( ٢٩ ) بتاريخ ٣ صفر سنة ١٢٣٧ هـ ، ( ٩ معية تركي ) ،  
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٥) وثيقة رقم ( ٤٣٩ ) بتاريخ ٢٠ رجب سنة ١٢٣٧ هـ ، ( ٩ معية تركي ) ،  
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٦) وثيقة رقم ( ٩٦ ) بتاريخ ٤ صفر سنة ١٢٣٨ هـ ، ( ١١ معية سنية تركي ) ،  
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٧) وثيقة رقم ( ١٩١ ) بتاريخ ٦ ربيع الأول سنة ١٢٣٨ هـ ، ( ١١ معية  
سنية تركي ) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٨) وثيقة رقم ( ١٩٦ ) بتاريخ ٧ ربيع الأول سنة ١٢٣٨ هـ ، ( ١١ معية  
سنية تركي ) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٩) وثيقة رقم ( ٢٥١ ) بتاريخ ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٨ هـ ، ( ٥١ معية  
تركي ) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٠) وثيقة رقم ( ٥١ ) بتاريخ ٧ محرم سنة ١٢٤٣ هـ ، ( ١٧ معية تركي ) ،  
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢١) وثيقة رقم ( ٣٢٢ ) المورخة فى ٢١ جمادى الثانى سنة ١٢٤٦ هـ ( ٤٢  
معية تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٢) وثيقة رقم ( ٦٠ ورقه ١٩ ) المورخة فى ٢ محرم سنة ١٢٤٨ هـ ( ٧٧٩  
خديوي تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٣) وثيقة رقم ( ٧٦٣ ) المورخة فى ١ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ ( ٤١ معية  
تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٤) وثيقة رقم ( ٥٠٧ ورقه ١٦٧ ) المورخة فى ٢٧ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ  
( ٥٣٩ معية تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

- (٢٥) وثيقة رقم ( ٢٩ ) المؤرخة فى ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٢٤٨ هـ ( ٥١ معية / تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٦) وثيقة رقم ( ٢٣٤ ) المؤرخة فى ١٠ محرم سنة ١٢٤٨ هـ ( ٥٣ معية / تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٧) وثيقة رقم ( ٥٦٩ ) المؤرخة فى ٨ صفر سنة ١٢٥١ هـ ( ٦٢ معية / تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٨) وثيقة رقم ( ٢٢٠ ) المؤرخة فى ٣ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ ( ٧٦ معية / تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٩) وثيقة رقم ( ٧٠٣ ) المؤرخة فى ٢٩ شوال سنة ١٢٥٢ هـ ( ٧٩ معية / تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٠) وثيقة رقم ( ٣٤٥ ) المؤرخة فى ٢٤ جمادى الأولى سنة ١٢٦١ هـ ( مالية / ٢ أوامر ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣١) وثيقة رقم ( ٧٦ ورقه ١٠٠٥ ) المؤرخة فى ١٤ رمضان سنة ١٢٦٦ هـ ( ٤٦ معية عربي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٢) وثيقة رقم ( ٧٥٦ ورقه ١١٦٩ ) المؤرخة فى ١٩ شوال سنة ١٢٦٦ هـ ( ٤٦ معية عربي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٣) وثيقة رقم ( ٢٤٠ ورقه ٦٨٥ ) المؤرخة فى ٢٥ جمادى الثانى سنة ١٢٦٧ هـ ( ٦١ / ح / ٤ مصري عربي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٤) وثيقة رقم ( ٧٠ ورقه ٨٠ ) المؤرخة فى ٥ محرم سنة ١٢٨٥ هـ ( ١٩٢٧ / أوامر مالية ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٥) وثيقه رقم ( ٦٠ ورقه ٩٣ ) المؤرخه فى ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٨٥ هـ ( ٥٧٣ معية تركي ) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٦) وثيقه رقم ( ٣٣٦ ) غير مؤرخة ( ٢ / ٢ ك - ٥٠ تركي ) بدار الملك عبدالعزيز فى الرياض .

ثانيا : المطبوعات :(أ) العربية :( المصادر )

- (٣٧) أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودي : مروج الذهب ومعادن  
الجواهر ، المجلد الثانى ، الجزء الثالث ، الطبعة الثالثة ١٩٧٨م ،  
دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت .
- (٣٨) أحمد بن حنبل التميمي : المسند ، المجلد الرابع ، الطبعة الثانية  
١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م ، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر ، دار الفكر  
العربي ، بيروت .
- (٣٩) أحمد بن يوسف التيفاشي : أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار ، تحقيق  
وتعليق د . محمد يوسف حسن و د . محمود بسيونى خفاجى ، سلسلة  
الجيولوجيا عند العرب رقم ( ١ ) ، طبعة ١٩٧٧ م ، مركز تحقيق  
التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٤٠) اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح ( تاج اللغة وصحاح العربية ) ،  
المجلد الثالث تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، الطبعة الثانية ،  
١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
- (٤١) تقى الدين أبى العباس أحمد بن على المقرئى : المواعظ والاعتبار  
بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقرئية ، المجلد الثانى ،  
طبعة دار صادر ، بيروت .
- (٤٢) جمال الدين ابوالفضل محمد بن منظور : لسان العرب ، المجلد الثالث ،  
تحقيق عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد  
الشاذلي ، طبعة دار المعارف ، القاهرة .
- (٤٣) عبدالرحمن الانصارى : تحفة المحبين والأصحاب فى معرفة الملمدينين  
من أنساب ، الجزء الأول ، تحقيق محمد العروسي المطوي ، الطبعة  
الأولى ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م ، المكتبة العتيقة ، تونس .

- (٤٤) محمد بن ابراهيم بن ساعد الأنماري السنجاري المعروف بابن الأكفاني:  
نخب الذخائر فى أحوال الجواهر ، طبعة عالم الكتب ، القاهرة .
- (٤٥) محمد بن أحمد بن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، المجلد  
الخامس ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ١٩٦١ م ، دار احياء  
الكتب العربية ، القاهرة .
- (٤٦) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، المجلد  
الثالث ، الطبعة الثالثة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٣ م ، المطبعة المصرية ،  
القاهرة .

( المراجع الحديثة )

- (٤٧) ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ( مجلدان ) ، الطبعة الثانية ،  
طبع مجمع اللغة العربية ، القاهرة .
- (٤٨) ابراهيم جمعه ( دكتور ) : دراسات فى تطور الكتابة الكوفية على  
الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة  
لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الاسلامي ، طبع ونشر دار  
الفكر العربي .
- (٤٩) أحمد تيمور باشا : الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات  
العلمية والتعليمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق ،  
الطبعة الأولى ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م ، نشر المؤلفات التيمورية ، مطابع  
دار الكتاب العربي ، القاهرة .
- (٥٠) أحمد السعيد سليمان ( دكتور ) : تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتي  
من الدخيل ، طبعة ١٩٧٩ م ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٥١) احمد عطية الله : دائرة المعارف الحديثة ، الطبعة الأولى يناير  
١٩٥١ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .
- (٥٢) احمد ممدوح حمدي : معدات التجميل بمتحف الفن الاسلامي ، طبعة ١٩٥٩ م ،  
دار الكتب المصرية ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مصلحة  
الآثار ، مجموعات متحف الفن الاسلامي رقم ( ٣ ) ، القاهرة .



- (٥٣) أدى شير : كتاب الألفاظ الفارسية المعربة ، المطبعة الكاثوليكية  
للآباء اليسوعيين ، بيروت ، سنة ١٩٠٨ م .
- (٥٤) أرنت كونل : الفن الاسلامي : ترجمة أحمد موسى ، طبعة ١٩٦٦ م ، دار  
صادر ، بيروت .
- (٥٥) اسماعيل صدقي باشا : حديث الأندية العلمية ( المعادن في البلاد  
المصرية ) ، محاضرة القيت في الجمعية الجغرافية الملكية بمصر ،  
ونشرت في مجلة رعمسيس ، المجلد الحادي عشر ، الجزء الأول ، الصادر  
سنة ١٩٢٢ م ، القاهرة .
- (٥٦) أنور محمود عبدالواحد ( دكتور ) : طرق تشكيل المعادن ، سلسلة  
الصناعات الهندسية ، الطبعة الأولى يوليو ١٩٦٧ م ، طبع دار الثقافة  
العربية للطباعة ، ونشر عالم الكتب ، القاهرة .
- (٥٧) \_\_\_\_\_ : قصة المعادن الثمينة ، سلسلة  
المكتبة الثقافية رقم ( ٨٩ ) ، ١٥ يوليو سنة ١٩٦٣ هـ ، التي  
تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر  
بوزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة .
- (٥٨) أ . هـ . كريستي : تراث الاسلام ، الجزء الأول ، ترجمة دكتور زكي  
محمد حسن ، وطبعة ١٩٣٦ م ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،  
القاهرة .
- (٥٩) أوقطي أملا نابا : فنون الترك وعماثرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ،  
الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون  
والثقافة الاسلاميه وطبع مطبعة ( رنكلر ) ، استانبول .
- (٦٠) برنارد لويس : استنبول وحضارة الخلافة الاسلامية ، ترجمة سيد رضوان  
على ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الدار السعودية للنشر  
والتوزيع ، جدة .
- (٦١) تامارا تالبوت رايس : السلاجقة تاريخهم وحضارتهم ، ترجمة لطفي  
الخوري وابراهيم الداوقوي ، ومراجعة عبدالحميد علوجي ، طبعة  
١٩٦٨ م ، مطبعة الارشاد ، بغداد .

- (٦٢) جرجس طنوس عون : الدر المكنون فى الصنائع والفنون ، طبعة ١٨٧٣م ، مطبعة الأمريكان ، بيروت .
- (٦٣) جمال حمدان : شخصية مصر ( دراسة فى عبقرية المكان ) ، المجلد الثالث ، طبعة ١٩٨٤ م ، الناشر : عالم الكتب ، القاهرة .
- (٦٤) جورج مارسيه : الفن الاسلامى ، ترجمة الدكتور عفيف بهنسي، ومراجعة عدنان البنى ، ضمن منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي السورية ، دمشق ١٩٦٨ م .
- (٦٥) جومار : وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمراني لمدينة القاهرة منذ إنشائها وحتى سنة ١٨٠٠ م ، نقله وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد ، الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨م ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- (٦٦) حسن الباشا ( دكتور ) : الألقاب الاسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، طبعة ١٩٧٨ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٦٧) \_\_\_\_\_ : التصوير الاسلامي ، الطبعة الثانية ١٩٧٨م ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
- (٦٨) \_\_\_\_\_ : دراسات فى الحضارة الاسلامية ، طبعة ١٩٧٥م ، طبع دار الاتحاد العربي للطباعة ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٦٩) \_\_\_\_\_ : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثـار العربية ، ( ثلاثة أجزاء ) ، الأول طبع سنة ١٩٦٥ م ، والثانى والثالث فى سنة ١٩٦٦ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٧٠) \_\_\_\_\_ : فنون التصوير فى مصر ، طبعة دار نافع للطباعة والنشر ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٧١) \_\_\_\_\_ : مدخل الى الاثار الاسلامية ، طبعة دار الاتحاد العربي للطباعة ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٧٢) حسن الباشا وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثـارها ، مراجعة الدكتور حسن الباشا ، طبعة ١٩٧٠ م ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة .

- (٧٣) حسين عبدالرحيم عليوه ( دكتور ) : دراسة لبعض الصناعات والفنانين بمصر في عصر المماليك ، مقال بمجلة كلية الآداب ، بجامعة المنصورة ، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩ م .
- (٧٤) حمزة طاهر ( دكتور ) : الزمرد في مناجم المعيد ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة الثالثة ، المجلد الثاني عشر ، الجزء الأول الصادر في رمضان سنة ١٣٧٢ هـ ، الموافق يونيه ١٩٥٣ م ، القاهرة .
- (٧٥) دافيد تالبوت رايس : الفن الاسلامي ، ترجمة الدكتور منير ملاحى الأصبحي ضمن منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، طبعة سنة ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، مطبعة جامعة دمشق .
- (٧٦) ربيع حامد خليفه ( دكتور ) : فنون القاهرة في العهد العثماني ( ١٥١٧ - ١٨٠٥ م ) ، طبعة ١٩٨٥ م ، نشر مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة .
- (٧٧) رشيد أفندى غازى : منتهى المنافع فى أنواع الصنائع ، طبعة ١٣١٣ هـ / ١٨٩٦ م ، المطبعة الادبية .
- (٧٨) زكى محمد حسن ( دكتور ) : أطلس الفنون الزخرفية والتماوير الاسلامية الجزء الأول ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، دار الرائد العربي ، بيروت .
- (٧٩) \_\_\_\_\_ : الصين وفنون الاسلام ، طبعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، دار الرائد العربي ، بيروت .
- (٨٠) \_\_\_\_\_ : فنون الاسلام ، طبعة دار الفكر العربي .
- (٨١) \_\_\_\_\_ : كنوز الفاطميين ، طبعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، دار الرائد العربي ، بيروت .
- (٨٢) س . بوريسوف وآخرون : هندسة المناجم ، دارمير للطباعة والنشر ، موسكو .
- (٨٣) سعيد محمد مصيلحي ( دكتور ) : (أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكي - دراسة أثرية فنية-) ، رساله دكتوراه ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

- (٨٤) شادية الدسوقي كشك ( دكتورة ) : (أشغال الخشب فى العمائر الدينية  
العثمانية بمدينة القاهرة - دراسة أثرية فنية ) رسالة ماجستير  
قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة ، عام ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .
- (٨٥) صالح رمضان : الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر اسماعيل ، طبعة  
١٩٧٧ م ، الناشر منشأة المعارف ، الاسكندرية .
- (٨٦) صلاح حسين العبيدي ( دكتور ) : التحف المعدنية الموصلية فى العصر  
العباسي ، الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م ، مطبعة المعارف ، القاهرة .
- (٨٧) طوبيا العنيسي : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر  
أصلها بحروفه ، طبعة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م ، دار العرب للبستاني ، القاهرة .
- (٨٨) عبدالرحمن زكي ( دكتور ) : الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ ،  
سلسلة المكتبة الثقافية رقم ( ١٠٨ ) ، أول مايو ١٩٦٤ م ، التى  
تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر  
بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، توزيع  
دار القلم ، القاهرة .
- (٨٩) عبدالرحمن فهمى محمد ( دكتور ) : موسوعة النقود العربية وعلم  
النميات ، المجلد الأول ( فجر السكة العربية ) ، طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة  
دار الكتب المصرية ، القاهرة .
- (٩٠) عبدالعزيز بن عبدالله بن باز : الجواب المفيد فى حكم التصوير ،  
الطبعة الرابعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، مطابع النصر الحديثة ، الرياض .
- (٩١) عبدالعزيز محمد الشناوى ( دكتور ) : الدولة العثمانية دولة  
إسلامية مفتري عليها ، الجزء الثانى ، طبعة ١٩٨٠ م ، مطبعة جامعة  
القاهرة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .
- (٩٢) عبدالمنعم عبدالعزيز رسلان ( دكتور ) : الحضارة الاسلامية فى مقلية  
وجنوب ايطاليا ، الطبعة الأولى ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، تهامة ، جدة .
- (٩٣) عبدالمنعم المليجي النقيب : مجمع البدائع فى الفنون والمناشع  
( جزءان ) ، طبعة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م ، مطبعة التوفيق ، مصر .

- (٩٤) عبد الهادي الصانع وخالد محمود نبات (دكتور) : علم المعادن ،  
مراجعة يحيى توفيق الراوي ، اصدار وزارة التعليم العالي والبحث  
العلمي ، بالجمهورية العراقية .
- (٩٥) عبد الوهاب بكر (دكتور) : الدولة العثمانية ومصر في النصف  
الثاني من القرن الثامن عشر ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م ، دار المعارف  
القاهرة .
- (٩٦) على أحمد الطائش : (المنسوجات في مصر العثمانية دراسة أثرية  
فنية ) رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة  
القاهرة في عام ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .
- (٩٧) على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها  
وبلادها القديمة والشهيرة ، المجلد الثاني ، طبعة ١٩٨٢ م ، طبعة  
مصورة عن الطبعة الثانية ، مركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية  
العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٩٨) على زين العابدين (دكتور) : المصاغ الشعبي في مصر ، طبعة  
١٩٧٤ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٩٩) علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر ( المجلدان الرابع والسادس ) ،  
ترجمة زهير الشايب ، الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- (١٠٠) ف . بتراك : تشكيل المعادن بدون قطع ، ترجمة مهندس حسن محمود  
اسماعيل ومهندس محمد عبد المجيد نهار ، سلسلة الأسس التكنولوجية  
اشراف الدكتور المهندس أنور محمود عبد الواحد .
- (١٠١) الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة  
زكي اسكندر ومحمد غنيم ، ومراجعة المرحوم عبد الحميد أحمد ، الطبعة  
الثالثة ١٩٤٥ م ، القاهرة .
- (١٠٢) فيرنر شلاير : المخرطة ، ترجمة محمد محمود أمين بدوي ، المؤسسة  
العامة الشعبية للتأليف في لايبزغ ومؤسسة الأهرام ، طبعة مطابع  
الأهرام التجارية ، القاهرة .

- (١٠٣) كلوت بك : لمحة عامة الى مصر ، المجلد الأول ، ترجمة محمد مسعود ،  
الطبعة الثانية ١٩٨١ م ، دار الموقف العربي ، القاهرة .
- (١٠٤) مالميشيف وآخرون : تكنولوجيا المعادن ، طبعة دار مير للطباعة  
والنشر ، موسكو .
- (١٠٥) مانويل جوميث مورينو : الفن الاسلامي فى أسبانيا ، ترجمة دكتور  
لطفي عبدالبديع والدكتور السيد محمود عبدالعزيز سالم ، ومراجعة  
دكتور جمال محمد محرز ، طبعة ١٩٧٧ م ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ، القاهرة .
- (١٠٦) مايهه محمود داود : الرنوك الاسلامية ، مقال بمجلة الدارة ، العدد  
الثالث ، السنة السابعة ربيع الثانى ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الرياض .
- (١٠٧) \_\_\_\_\_ : (المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكي) رسالة  
ماجستير ، تقدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام  
١٩٧١ م .
- (١٠٨) محمد احمد زهران : فنون أشغال المعادن والتحف ( سمكرة - تطويع -  
مينا - لحامات - تلوين ) ، الطبعة الأولى ١٩٦٥ م ، مكتبة الانجلو  
المصرية ، القاهرة .
- (١٠٩) م . س . ديماندا : الفنون الاسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ،  
ومراجعة وتقديم الدكتور أحمد فكري ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م ، دار  
المعارف ، القاهرة .
- (١١٠) محمد سميح عافيه : التعدين فى مصر قديما وحديثا ، طبعة ١٩٨٥ م ،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (١١١) محمد الشابي : أضواء على الآثار الاسلامية ، طبعة ١٩٦٦ م ، الدار  
التونسية للنشر ، تونس .
- (١١٢) محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى  
١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م ، مكتبة الهلال ، القاهرة .
- (١١٣) محمد عباس حمودة ( دكتور ) : دراسات فى علم الكتابة العربية ،  
طبعة دار غريب ، ونشر مكتبة غريب ، القاهرة .

- (١١٤) محمد عبدالعزيز مرزوق ( دكتور ) : الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ،  
طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة أسعد ، بغداد .
- (١١٥) \_\_\_\_\_ : الفن الاسلامي فى العصر الايوبي ،  
سلسلة المكتبة الثقافية رقم ( ٨٠ ) سنة ١٩٦٣ م ، اصدار المؤسسة  
المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة  
والارشاد القومي بالقاهرة .
- (١١٦) \_\_\_\_\_ : الفنون الزخرفية الاسلامية فى  
العصر العثماني ، طبعة ١٩٨٧ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،  
القاهرة .
- (١١٧) محمد عز الدين حلمي ( دكتور ) : علم المعادن ، الطبعة الخامسة ،  
١٩٨٤ م ، نشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .
- (١١٨) محمد على حامد بيومي : (الطغراء العثمانية) ، رسالة ماجستير .  
قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م .
- (١١٩) محمد فريد بك المحامي : تاريخ الدولة العلية العثمانية ، طبعة  
١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، دار الجيل ، بيروت .
- (١٢٠) محمد فهميم : ثروتنا المعدنية ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم  
( ٩٤ ) ، أول أكتوبر سنة ١٩٦٣ م ، التى تصدرها المؤسسة المصرية  
العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة  
والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ،  
القاهرة .
- (١٢١) محمد مصطفى ( دكتور ) : الوحدة فى الفن الاسلامي ، دليل المعرض  
الدوري الثانى ، الطبعة الأولى ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٨ م ، مطبوعات متحف  
الفن الاسلامي بالقاهرة .
- (١٢٢) محمد هزاع الشهرى ( دكتور ) : (المسجد النبوي فى العصر العثماني  
دراسة معمارية حضارية) ، رسالة دكتوراه ، \_\_\_\_\_  
الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات  
الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

- (١٢٣) محمد يحيى الهاشمي ( دكتور ) : الزمرد فى مصر ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة السادسة المجلد العاشر ، الجزء السادس ، الصادر فى شعبان سنة ١٣٧٠ هـ الموافق يونيه ١٩٥١ م ، القاهرة .
- (١٢٤) محمود حامد الحسيني ( دكتور ) : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ( ١٥١٧ - ١٧٩٨ م ) ، طبع المطبعة الفنية ، ونشر مكتبة مديولي ، القاهرة .
- (١٢٥) محمود على صالح : الماس وصف وتقييم ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم ( ٨١ ) ، التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ، القاهرة .
- (١٢٦) معرض الفنون الاسلامية ( معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية ) الذى أقيم فى مدينة استانبول فى الفترة من ٧ رجب الى ١٣ رجب ذى الحجة ١٤٠٣ هـ / ٢٠ ابريل - ٢٠ سبتمبر ١٩٨٣ م بمناسبة مرور ١٤٠٠ عاما على الهجرة النبوية .
- (١٢٧) منى محمد بدر : (أثر الفن القبطي على الفن الاسلامي فى التحف المنقولة) ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٩٨٠ م .
- (١٢٨) ناجى زين الدين : مصور الخط العربي الطبعة الثانية ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .
- (١٢٩) ناصر بن على الحارثي : (أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثماني - دراسة فنية حضارية) ، رسالة ماجستير قدمت لقسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .
- (١٣٠) نخبة من الاساتذة : دراسات فى الحضارة الاسلامية (التقاء الثقافتين العربية والفارسية) ، طبعة ١٩٨٣ م ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (١٣١) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية المسيحية - الساسانية ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة .



- (١٣٢) \_\_\_\_\_ : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة  
والباروك ، الطبعة الثانية ١٩٨٢ م ، دار المعارف ، القاهرة .
- (١٣٣) هاينز جراف : أشغال المعادن ، ترجمة المهندس عبدالمنعم عاكف ،  
سلسلة الأسس التكنولوجية ، مؤسسة الأهرام بالقاهرة ، والمؤسسة  
الشعبية للتأليف فى لايبزغ .
- (١٣٤) وحدة الفن الاسلامي : اصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات  
الاسلامية بالرياض ، بمناسبة معرض الفن الاسلامي الذى أقيم فى عام  
١٤٠٥ هـ .

(ب) الأجنبية :

( التركية )

- (١٣٥) أيوب صبرى باشا : مرآة حرمين ، جلد ( مرآة مدينة ) ، الطبعة  
الأولى ١٣٠٤ هـ القسطنطينية .
- (١٣٦) شمس الدين سامي : قاموس تركي ، طبعة ١٣١٧ هـ ، اقدام مطبعه سى ،  
استانبول .
- (١٣٧) فون هامر : دولت عثمانيه تاريخى مباديسندن قاينارجيه عهدنامه  
سنه قدر ، مترجمى محمد عطاء ، ( كته ثون بدروسيان ) ١٣٣٠ هـ ، مطبعه  
سى خواجه باشا ، استانبول .
- (١٣٨) محمد ثريا : سجل عثمانى ياخود تذكرة مشاهير عثمانيه ، بيرنجى  
جلد ، معارف نظارت جليله سنك رخصتيله ، طبعه ١٣٠٨ هـ ، مطبعة  
عامره ، استانبول .
- (١٣٩) Ali Alip Arslan ve Başkaları : Başlangıcından Bugüne  
on Bin Türk Motifi Ansiklopedisi, Gözen Yayıncılık  
Adına , İstanbul .

- Azade Akar ve Cahide Keskiner : Türk Süsleme (140)  
Sanatlarında, Güzel Sanatlar Matbaası A.S , Istanbul  
1978 .
- Celâl Esad Ersever : Sanat Ansiklopedisi, (141)  
Beş Gild . Millî Eğitim Basımevi, Istanbul , 1983 .
- — — — — : Türk Sanatı, Ozkur (142)  
Ofset , Istanbul , 1984 .
- Cihat Soyhan : Meden Sanatı, Antika, Sayı 26, SS.9-16 (143)  
Istanbul, 1987 .
- Evliya Çelebi : Seyahatnamesi , ununcu Cilt , (144)  
Üğdal Neşriyat , Istanbul , 1966 .
- Firuze Preyger : Bayram Tahtı , Etnoğrafya (145)  
Derneği , S: x111,ss.71-75 Istanbul, 1973 .
- Fulya Bodur : Türk Maden Sanatı , Türk Kültürüne (146)  
Hicmet Vakfı Sanat Yayınları : 2 , Istanbul 1987 .
- Gülcan Kongaz : Tombaklar, Topkapı Sarayı (147)  
Müzesi : 12,yapı ve Kredi Bankası Kültürne Sanat  
hizmetlerinden , Istanbul , 1985 .
- Gündâğ Kayaoğlu : Bakır Dergah Kazanı, Antika (148)  
S: 4,ss.35-37 , Istanbul, 1985

— — — — — : Mangallar, Antika , S:7 , ss. (1۴۹)  
S : 7 , ss . 19 - 21 , Istanbul , 1985 .

Güner Inal : On Dokuzuncu Yuzyıldan Bazi (1۵۰)  
Tombak Eserler, Sanat Tarihi Yilligi , S: x11 ,  
ss. 91 - 100 , Istanbul , 1988 .

Ibrahim Ateş : Istanbul Yeni Cami ve Hünkar (1۵1)  
Kasri, Vakıflar Cenel Mudurlugu Yayinlari , Ankara .

Ibrahim Artuk ve Cevriye Artuk : Istanbul (1۵۲)  
Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki Islâmi Sikkeler Katalogu  
Milli Eğitim Basimevi , Istanbul , 1970 .

Mehmet Önder : Yurt Dişı Müzelerinde Türk (1۵۳)  
Eserleri , Kültür ve Turizm Bakanliğı Yayinlari : 533  
Sanat Eserleri Dizisi : 3, Birinci Baski, Ağustos , 1983  
Basimevi, Ankara .

Mehmet Zeki Kuşoğlu : Telkâri ( Vavişi - Ğiftişi ), (1۵۴)  
İlgi , s:45, ss. 31-35 , Istanbul , 1986 .

Midhat Sertoğlu : Osmanli Türkleride Tuğra (1۵۵)  
Başlangıcından Osmanli İmparatorluğunun Sonuna Kadar ,  
Doğan Kardes Matbaacilik Sanayii A.S. ofset Tsislerinde  
başilmistir , Istanbul , 1975 .

Muhiddin Serin : Hat Sanatimiz Tarihcesi (۱۵۶)  
Malzeme ve Âletler Meskler , Kubbacalti Neşriyâti ,  
Istanbul , 1982 .

Oktay Aslânapa : Yüzillar Boyunca Türk Sanati , (۱۵۷)  
(14 . Yüzyıl) , Tifdruk Matbaacilik Sanayii A . S .  
Devlet Kitapları , Istanbul , 1977 .

Perihan Çetin : Etongrafya MuzeSindeki , Bakir Eseler (۱۵۸)  
Uzerinde , Arstirma , Turk Etnografya Dergisi, s:1, ss-  
95 - 110 , Maarif Basimevi, Ankara , 1986 .

Sabahattin Batur : Tombak Ustune Bir Araştırma , Sanat (۱۵۹)  
Dunyamız, s:31, ss. 19 - 27 Istanbul, 1984 .

Suleyman Ozkan : Filigran - Telkarî , Ilgi, s.34, (۱۶۰)  
ss . 33 - 35 , Istanbul , 1982 .

Suha umur : Osmanli Badişah Tuğralari , Istanbul , 1980 (۱۶۱) .

Tahsin Oz : Istanbul Camileri , ikinci Bask Türk Tarih (۱۶۲)  
Kurumu Basimevi , 1987, Ankara .

Tarcan Yilmaz : 16 Yuzyıl Maden Sanati , Antike , S:26 (۱۶۳) .  
SS . 4 - 6 , Istanbul , 1987 .

Turgay Tezcan : Silahlar , Topkapi Sarayi Muzesi : (۱۶۴)  
9 , Yapi ve Kredi Bankas Kultur ve , Sanat Hizmetler -  
inden , Istanbul, 1983 .

- Ülker Erginsay : İslam Maden Sanatinin Gelişmesi (175)  
(Başlangıcından Anadolu Selcuklarının Sonuna Kadar ),  
Kültür Bakanilgi Yayinlari : 265, Turk Sanat Eserleri  
Dizisi : 4 , Istanbul 1978 .

( الانجليزية )

- Arthur Lane : Later Islamic pottery persia, Suria, (176)  
Egypt , Turkey, Faber And Faber, London .

- Arthur Uphampape : A Survey of persian Art, Vol. III (177)  
Soroush press , Tehran .

- Anthony Welch , Calligraphy In The Muslim World , (178)  
Published in 1979, Dawson England .

- Charles Singer : History of technology Oxford , 1955 (179)

- Claude Humbert : Islamic Ornamental Design, Faber and (180)  
Faber , London , Boston, 1980 .

- Cleves Stead : Decorative Animals in Moslem Ceramics . (181)

- David Talbot Rice : Islamic Art, Reprinted Thames and (182)  
Hudson , London , 1979 .

- Douglas Barrett : Islamic Metal Work in the British (183)  
Museum , Trustees of the British Museum, London, 1949 .

- Eva Baer : Metal Work In Medieval Art , Albany , (۱۷۴)  
NewYork State University of NewYork press, 1983 .
- Farid Shafii : Simple Calyx Ornament in Islamic (۱۷۵)  
Art ( A Study In Arabesque ) , Cairo University  
prees , Cairo, 1956 .
- Geza Fehervari : Islamic Metal Work of the Eighth (۱۷۶)  
to the fifteenth century in the Keir collection,  
Faber And Faber Limited, London, 1976.
- Herbert Maryon And others : Metal Work And Ename- (۱۷۷)  
ling(Aparactical Ireatise on Gold And Silver Smith-  
Work And their Allied Crafts), Dover Publications  
ING, New York, 1971.
- Ilhan Akşit : Topkapi, Haset Kitabevi A.S. Aksit (۱۷۸)  
Culture And Tourism publications, Istanbul , 1986.
- Istanbul : Anatolian Civilisations , Vol . III , (۱۷۹)  
(Seljuk/ Ottoman) Topkapi place Museum, Istan-  
bul , 1983 .
- James W. Allan : MetalWork of the Islamic World (۱۸۰)  
The Aron Collection, First published by philip -  
Wilson publishers, London , 1986 .
- Johan Ayers And Others : Oriental Art in the Victo- (۱۸۱)  
ria And Albert Museum, first published in Associa-  
tion With the Victoria And Albert Museum, Scala /  
philip Wilson, London, 1983 .

- L . A . Mayer : Islamic Metal Workers And Their Works, Albert Kunding , Geneva , 1959 . (١٨٢)
- Marilyn Jenkins : Islamic Art In the Kuwait National Museum ( The Al - Sabah Colication ),first published for sotheby publication by philip Wilson Publishers, London, 1983 (١٨٣)
- M.S. Dimand : A handBook of Mohammedan Art, Sccond-Edition, Revised And Enlarged , New York, 1944 (١٨٤)
- Mehmet Onder : The Museums of Turkey, Turkiye Is Bankasi A.S. Kultur Yayinlari Sanat Dizisi : 27 Dogus Matbaasi - prited in Turkey , 1977 . (١٨٥)
- Metin Sozen : The Evolution of Turkish Art and Architecture, Haset Kitabevi A.S. Istanbul . (١٨٦)
- Michal Levey : The World of ottoman Art, Thames And Hudson , London, 1976 . (١٨٧)
- Saad AL Jadir : Arab And Islamic Silver,Stacey international, London . (١٨٨)

Sotheby : Islamic Works of Art Carpets An Textiles, (١٨٩)  
London Wednesday 13th April 1988 .

Tercan Esnaf. : Turkish Metal Work of the Ottoman (١٩٠)  
period, University of London, So AS, thesis No. 817  
1972 .

Yanni Petsopoulos And Others : Tulips, Arabesques, (١٩١)  
And Turbans Decorative Arts from the ottoman Empire,  
Alexandria press, London, 1982 .

( الفرنسية )

---

Celal Esad Erseven : Les Arts Decoratifs Turcs, (١٩٢)  
Milli Egitim Basimevi, Istanbul .

Ekrem Akurgal And others : L'Art En Turquie, (١٩٣)  
Office du Livre .

Gaston Migeon : Les Arts Musulmans , Paris Et (١٩٤)  
Bruxelles, 1926.

Gaston Wiet : Cataloge Général Du Musée Arab Du (١٩٥)  
Objets En Cuivre ), Edition photographique  
Edition originale - Imprimerie De L'ifaoc, 1932,  
Imprimeur : L'Organisation Egyptienne Generale De  
Livre, 1984 .

Gorge Marcais : L'Art De L'Islam, Paris 1962 . (١٩٦)



( ٣٨١ )  
( الالمانية )

Ernst Kuhnel : Islamische Klein.Kunst, Klinkhardt (١٩٧)  
And Bier Mann Braun shwelg Berlin, 1955 .

Ernst Petrasch : Die Turkenbeute, Herausg eben Von (١٩٨)  
Badischen Lane Smuseum Karlsruhe, 1977.

Sammlung F. Sarre : Erzeugnisse Islamischer Kunst, (١٩٩)  
Kommission Sverlag Von Karlw, Iltersemannin Leipzig  
Berlin, 1906

( اليابانية )

トルコ文明展, 1985 . (٢٠٠)

(ج) الموسوعات :

- ( ٢٠١ ) نخبة من المتخصصين : الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الأول ، بإشراف  
محمد شفيق غربال ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ م ، دار الشعب - مؤسسة  
فرانكلين للطباعة والنشر .
- ( ٢٠٢ ) نخبة من المستشرقين : دائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية ، المجلد  
العاشر .

ملاحظة : مصادر ومراجع سقطت أثناء الطبع :

- ( ٢٠٣ ) أبا الريحان محمد بن أحمد البيروني : الجماهر في معرفة الجواهر ، طبعة  
عالم الكتب ، بيروت ، وتوزيع مكتبة المتنبي بالقاهرة ، ومكتبة سعد الدين  
بدمشق .
- ( ٢٠٤ ) أحمد متولى الشتح العثماني للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية  
المعاصرة ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٧٦ م
- ( ٢٠٥ ) مجمع اللغة العربية : معجم الفاظ الحضارة الحديثة ومطلحات الفنون ، طبعة  
١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م ، الهيئة المصرية العامة لشئون المطابع الاميرية ، القاهرة .

المسلمون

أولاً:

المعاجم  
بسم

(١) معجم المصطلحات الواردة في الرسالة

آغــــــــــــــــــــها : كلمة من أصل غير عربي كانت تطلق على شيوخ قبائل  
الأكراد والرؤساء والقادة ، ثم أطلقت على الخادم  
الخصي الذي يؤذن له بدخول غرف النساء في القصر ،  
البحث ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

ابريــــــــق : وعاء يوضع فيه ماء ثم يصب منه أثناء الوضوء أو الغسل .

أبو الفتح — : نُعِتَ به السلطان محمد الفاتح بعد فتحه للقسطنطينية ،  
البحث ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

اختـــــــزال : استخدام حرف أو أكثر لكلمتين .

ارابيسك : كلمة أوروبية أطلقت على الزخارف العربية .

أسـ.....طه : كلمة من أصل غير عربي تطلق على الصانع الماهر في عمله، أو الذي أجاز ليـعمل مستقلا في ورشة خاصة به ،  
البحث ص ٢٠٩ .

• **آسلوب آوریبی :** کل زخرفه ذات طابع آوریبی •

أفندي : كلمة من أصل يوناني لقب بها الضباط والموظفون في الدولة العثمانية ، البحث ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

أقـــــــــــــــــــــــــــــــــه : وحدة وزن تساوى ١٢٤٨ كغم ، دائرة المعارف الاسلامية  
٠ ١٣٩ / ١٠

أمير : هو ذو الأمر والسلطان ، وقد استخدمت هذه اللفظة  
اسما لوظيفة أو للدلالة على طبقة أو رتبة ، كما  
استخدمت لقباً فخرياً ، البحث ص ٢١٠ .

انكسارات : وحدة هندسية تتألف من خطوط منكسرة أو متعرجة ،  
البحث ص ٣١٨ .

أَوحد ملوك الزمان : نعت به السلطان بايزيد الثاني ، البحث ص ٢١١

باد شاه : لقب فارسي مركب يعني صاحب أو سيد العرش ، وهو مرادف لكلمة سلطان في اللغة العربية ، البحث ص ٢١٢



بسم : مكبس عمودي يتوسط السلندر .  
 بسمك : كلمة تركية معناها الكبير ، وقد أطلق هذا اللقب  
 على الأمراء وأبناء السلاطين ، وفي العصر العثماني  
 أطلق على حكام الولايات ثم على العسكريين الحائزين  
 على رتبة قائم مقام وأمير الآلاي ، البحث ص ٢١٢  
 بوتقه : من " بوتة " الفارسية ، ومعناها الوعاء الذي  
 يذيب فيه الصانع المعدن . العنيسي : ن . م . س ،  
 ص ١٤ .

بودق : أنظر بوتقة .  
 بورق : مشتق من برق أى لمع ، وهو ملح حاصل من الحامض  
 البورقي النطرون وهو مساعد صهر أثناء عملية لحام  
 الذهب أو الفضة أو النحاس .  
 بورى : آله تخرج لهبا ، وتستخدم فى تمييع اللحام على  
 العمل المعدني المراد تلحيمة .  
 بوق : كلمة لاتينية مرادفة للصور والناقور والنفير التى  
 ينفخ فيها ، والمقصود بها هنا عنصر زخرفي نفذ  
 بالأثاث المعدني العثماني على شكل البوق . العنيسي :  
 ن . م . س ، ص ١٤ .

بيرق : فارسي ( بيراق ) ، وتعنى الراية والعلم واللواء ،  
 العنيسي : ن . م . س ، ص ١٥ .  
 بيضه : إحدى مكونات الطغراء ، وتنفذ فى الجهة اليسرى  
 المقابلة لمنتصف المنتصب الأخير من منتصب الطغراء  
 البحث ص ٢٧٢ - ٢٧٣ .

## ( ت )

تجاج : عنصر زخرفي هندسي ، البحث ص ٣١٠ - ٣١١ .  
 تبسى : وعاء قليل العمق ، أصغر من الصينية وأكبر من  
 الصحن ، وتوضع فيه الفناجين والأكواب .  
 تخست : كلمة فارسية تعنى الكرسي الذى يجلس عليه السلطان

- تخمير : عملية تعريض العمل المعدني للحرارة أثناء التشكيل
- تسرس : شكل هندسي بسيط يعد أحد مكونات الطبقة النجمية حيث يحتل المركز ويأخذ عادة شكلا نجميا ، بحيث تدور حوله اللوزات والكندات ، البحث ص ٣٠٩ .
- ترصيع : أسلوب تثبيت الأحجار الكريمة على سطح الاعمال المعدنية
- تشبيك : إحدى طرق تشكيل الأثاث المعدني وتعرف باسم شفتشي .
- تشفير : عبارة عن بروز الى الخارج عن حواف الفوهات، وخاصة فى الأواني أو الأوعية ، البحث ص ٤٢ - ٤٣ .
- تشكيل طفرائي : هو التوقيع الذى يأخذ شكل طفرا .
- تطبيق : أسلوب الحفر على المعادن الرخيفة ثم تملأ الحفر بمعادن ثمينة كالذهب والفضة .
- تعليق : أداة للزينة تتدلى من السقف .
- تعميق : إحدى عمليات الطرق ، وتتم عن طريق قوالب خشبية مماثلة لشكل العمل وحجمه ، البحث ص ٤٠ .
- تفريغ : أحد الأساليب المتبعة فى زخرفة المعادن ، وذلك عن طريق إجراء الثقوب بالموضع المراد زخرفته .
- تفسيره : أوعية صغيرة يوضع فيها لبان وزعفران وماشابههما ، ثم تقدم مع الطعام ليتناول مابها حال الانتهاء من الأكل ، بغرض إكساب الفم رائحة زكية .
- تقريب : تغيير شكل المعدن من مسطح الى شكل مقوس أو مقبى ، البحث ص ٣٩ - ٤٠ .
- تكفيت : أنظر تطبيق .
- تلحيم : إحدى وسائل توصيل أجزاء العمل المعدني ببعضها البعض ، البحث ص ٥٣ .
- تلاكارى : كلمة فارسية تعنى صناعة السلك أى شفتشى ، البحث ص ٤٨ .
- تنزييل : أنظر تطبيق .
- تنكار : أنظر بورق .
- توريق : الزخرفة الاسلامية المورقة .





الخاقــــــــــــــــــــــــــــــــان : لقب تركي مركب تلقب به السلاطين العثمانيون  
الأوائل ، البحث ص ٢١٣ .

خــــــــــــــــــــــــــــــــان : لقب تركي أطلق على شيوخ أمراء قبائل الترك، ثم  
على الولاة ، ثم صار في العصر العثماني مرادفا  
لأسم السلطان ، البحث ص ٢١٣ - ٢١٤ .

خانــــــــــــــــــــــــــــــــم : أنظر خاتون .

خديــــــــــــــــــــــــــــــــو : فارسية معناها الملك أو الأمير ، وفي التركيقة  
تعنى وزير ، العنيسي : ن . م . س ، ص ٢٤ .

خرزــــــــــــــــــــــــــــــــيه : عنصر زخرفي عبارة عن كرات صغيرة متتابعة ، البحث  
ص ٣٢٤ .

خـــــــــــــــــــــــــــــــــرط : إحدى طرق تشكيل الآثاث المعدني ، وذلك بخرط الأعمال  
المراد تشكيلها على آلة خاصة تسمى مخرطة .

خـــــــــــــــــــــــــــــــــر : إحدى عمليات الطرق ، وتماثل الجمع من حيث إستخدام  
الأدوات والاقلال من القطر .

خـــــــــــــــــــــــــــــــــطاف : قضيب معدني معكوف الرأس .

خـــــــــــــــــــــــــــــــــطاويه : زخرفة تركية قريبة من الطبيعة منسوبة الى إقليم  
الخطا بتركستان الشرقية .

خـــــــــــــــــــــــــــــــــليفة : خليفة الرجل الذي يجيء بعده ، وقد أستخدم هذا  
اللفظ بصفة رئيسة لقبا على الحاكم الأعلى للدولة  
الاسلامية ، البحث ص ٢١٤ .

( ۲ )

درج البلف : صندوق معدني داخل المرزبة .

درفله : هو أسلوب تشكيل الحديد وهو فى حالة عجينة بين درافيل تعصره الى الشكل المطلوب .

دفع : أسلوب صناعي تبرز بواسطته الزخارف على سطح المعدن من الوجهين سواء أكان الدق خارجيا أم داخليا .

دله : وعاء تقدم فيه القهوة العربية .



**سؤال : طريقة صب المعدن في قوالب •**

ســـــحارة : صندوق كبير تحفظ فيه الأغراض الشخصية •

• سعفة نخيلية : زخرفة على شكل سعف النخل .

سكرة : الوعاء الذى يحفظ فيه السكر .

\_\_\_\_\_ كين : الاداة التي يقطع بها .

سلطان : من السلاطة بمعنى القهر، ولذلك أطلق على الحاكم ،  
كما ورد فى القرآن الكريم بمعنى الحجة والبرهان ،  
ومنذ فجر الاسلام أُستخدم للدلالة على سلطة الحكومة ،  
ثم صار نعنا فخريا على عظماء الدولة ، فلعبا عاما  
بعد أن تغلب ملوك الشرق على الخلفاء ، كما أطلق  
على المستقلين من الولاة ، وفى العصر السلجوقي  
أستخدم لقباً عاماً على السلاجقة ، وفى العصر العثماني  
أستخدم ليدل على رئيس الدولة ، البحث ص ٢١٥

سلطانبيّة : وعاء الشربة »

سنددر : جسم أسطوانى مثبت فى قاعدة المرزبة .

موار : إناء يوضع فيه الماء المغلي للأخذ منه أشنأء  
تقديم الشأى •

السبب: تعريب سبادة وهو حجر مسن. ادى شير: ن. م. س. ص ٩٤.

سنجق : فى الفارسية سنجق وفى التركية سنجاق وهى مرادفة

للواء وعلم وراية، طوبيا العنيسي: ن.م.س، ص ٣٧ .

سندال : كلمة فارسية ، والسندال كتلة من الحديد أو الصلب

• يوضع عليها المعدن لطرقه عند تشكيله بالحدادة .

• نخبة من الاساتذة : ن.م.س ، ص ٢٢٥ .

سوسون : هى اللالة وشقائق النعمان ، زهرة جميلة من فصيلة الزنبق ، وقد إحتلت مكانة مرموقة فى نفوس الاتراك وفنونهم ،

**ســــــــــــيد :** فى اللغة المالك ، وقد أُطلقت لقباً عاماً على  
الاجلاء من الرجال ، ثم أُصطلح إطلاقها على أبنساء  
على بن أبى طالب رضي الله عنه ، ثم أُطلقت على  
الولاة والوزراء، ومنذ العصر الأيوبي تلقب بها  
أفراد الأسرة الحاكمة ، البحث ص ٢١٥ - ٢١٦ .

( ثانی )

شـ : مادة مثبتة للأصباغ .

شـــــريفة : مؤنث شريف من الشرف والعلو والرفعة ، ثم أطلق  
اللفظ على أبناء فاطمة الزهراء رضي الله عنها، ثم  
بدلالات مختلفة منذ العصر المملوكي ، البحث ص ٢١٦ .

**شـــــفـــــة : أنظر تشفير •**

شفتشی : أنظر تشبيك

شـ\_\_\_\_\_ماعه : موضع الشمع فى الشمعدان ، أى فوهة الشمعدان ،

• البحث ص ١٠٢ •

شـ\_\_\_\_\_معدان : إحدى وسائل الاضاءة المعروفة .

شہزادہ : تقابل امیر ، آی من آبناء الأسرة الحاكمة ، البحث

ص ۲۱۶ •

شبكة : أداة يوكل بها ذات مقبض طويل ينتهي في رأسه

• **بشعب متعددة**

**شـــــــيخ : فى اللغة الطاعن فى السن ، وربما قصد به من يجب**

توقيره وكان يطلق على كبار السن والعلماء ثم

• أصبح مجال إستخدامه واسعا ، البحث ص ٢١٦ - ٢١٧ .

( ३ )

صاحب : بمعنى المعاش ثم أستخدم نعتا خاصا في العمر

- البويهى ، ثم صار لقباً على من تولى الوزارة ، وفى  
العصر العثماني أطلق مفرداً على المالك ومركباً  
بدلالات مختلفة بمعنى المهابة والتوقير ، البحث ص ٢١٧ -  
٢١٨ : الوعاء الذى يوضع فيه الصابون مسحوقاً أم قوالباً .  
صحن : وعاء صغير عميق تقدم فيه المأكولات .  
صدر أعظم : وظيفة عرفت فى العصر العثماني تقابل اليوم رئيس  
الوزراء ، البحث ص ٢١٨ .  
صينية : الوعاء الذى توضع فيه الصحون الصغيرة المعبأة  
بالأطعمة ، أو يفرغ فيه الطعام مباشرة ، وهو أكبر  
من التبسي .

## ( ض )

- ضراب : الذى يقوم بعملية الطرق على المعادن .

## ( ط )

- طاسنة : وعاء صغير أكبر من الزبدية .  
طبق نجمى : وحدة هندسية إسلامية تتألف من ترس ولوزات وكندات  
طرق : هى العملية التى تشكل على وفقها الصفائح المعدنية  
وتحويلها الى أعمال ، بواسطة الضرب بالمطرقة .  
طست : وعاء كبير يغسل فيه .  
طغراء : هى العلامة أو التوقيع الذى يحمل اسم السلطان  
والقابه تم تشكيلها على هيئة مخصصة بأعلى  
الفرمانات والأوامر الصادرة بالقلم الخاص بها  
لتكون علامة واضحة ومميزة تدل على صحة المكتوب  
ونفوذه . البحث ص ٢٧٢ .  
طومار : هو الدرج أو الملف المتخذ من البردي أو الورق  
وكان يتكون من عشرين جزءاً يلصق بعضها ببعض فى  
وضع أفقى ثم يلف على هيئة أسطوانة ، وكان  $\frac{1}{4}$  الدرج  
يسمى الطومار ، وكان يكتب عليه بخط نسخي كبير عرف  
 بخط الطومار ومنه تولد خط الثلث .  
محمد عبدالعزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية  
فى العصر العثماني ، ص ١٧٥ .

( ۵ )

ظل الله : يشير هذا اللقب الى أن صاحبه يلجأ اليه من الجور والظلم ، البحث ص ٢١٨ .

( ६ )

عشمانية : زخرفة عبارة عن خليط من الخطاوية والرومية .

عروسية : قطعة من الزهر ذات فتحات على يسار الفخذ الشابتة بالمخرطة ، الغرض منها تثبيت محاور الترس الموصلة لحركة دوران قلب المخرطة .

عالم : أنظر بـ يرق .

علمدار : حامل العلم ، البحث ص ٢١٨ - ٢١٩ .

( غ )

غـازى : المجاهد فى سبيل الله ، البحث ص ٢١٩ .

غراب : أسطوانة أفقية الوضع بأعلى فخذ المخرطة .

غلاية : الوعاء الذي يغلى فيه الماء ، مجمع اللغة العربية :

• ن • م • س • ص ٢٥ •

( ف )

فـ \_\_\_\_\_ ذ : أداة يثبت بينها العمل المعدني المراد خرقه .

فرششة : قاعدة مخرطة اليد .

فقير : من القاب التواضع والتذلل لله سبحانه وتعالى،

البحث ص ٢١٩ .

**فقيهــــــــــــه : في اللغة من فقه أى صار الفقه له سجية ،وقد**

أطلق في أول الأمر على قراء القرآن الكريم ، ثم

على من تبخر في العلوم الشرعية • البحث ص ٢١٩ - ٢٢٠ •

( ق )

**قضاياــــــــــــــن : تحريف لخاتون ويطلق على الجارية التي نالت أعلى**

درجة فى القصر السلطانى ، البحث ص ٢٢٠ .

- قــــــــــــــــار : الزفت ( البياض ) .
- قاضي القضاة : رئيس القضاة وكبيرهم . البحث ص ٢٢٠ .
- قالــــــــــــــــب : الوعاء الذى يأخذ شكل العمل المعدني المراد سكبه المعدن فيه وعادة مايكون من الفخار .
- قبه وتريــــــــــــــــة : أى التى سُكِّلَ سطحها على هيئة قضبان فى توازن بديع
- قبــــــــــــــــودان : رئيس أو قائد السفينة ، البحث ص ٢٢٠ .
- قــــــــــــــــدر : الوعاء الذى تطبخ فيه الأطعمة .
- قرنفــــــــــــــــل : زهرة طيبة الرائحة ، وهى عنصر زخرفي شاع إستخدامه فى العصر العثماني .
- قطــــــــــــــــران : إسم يطلق على المادة العضوية القائمة اللزجة التى تتكون من التقطير الاتلافي للخشب أو الفحم أو من تحلل المواد العضوية بالحرارة .
- قلــــــــــــــــب : النواة التى توضع فى قالب السبك لتترك الفراغ المطلوب بعد تجمد المعدن ، ولتكون حدود المصبوبة التى لايمكن تشكيلها بواسطة النموذج مثل الثقوب والفراغات ، البحث ص ٤٥ .
- قلــــــــــــــــووظ : المسمار المسنن .
- قمقــــــــــــــــم : الوعاء الذى يوضع فيه العطر .
- قنديــــــــــــــــل : أنظر سراج .
- قنطــــــــــــــــار : وحدة وزن تساوى ١٠٠ رطل . وصف مصر ، ٢٣/٦ .

## ( ك )

- كــــــــــــــــأس : الاناء الذى يشرب منه .
- كانــــــــــــــــون : الموقد الذى يوضع فيه الجمر .
- كبشــــــــــــــــة : أداة تغرف بها الاطعمة ، وهى أكبر من المعلقة .
- كرســــــــــــــــى : أحد المكونات الرئيسية للعرش .
- كرسى العــــــــــــــــرش : أنظر تخت .



- كرنــــــــــــــدازي : وحدة هندسية تشبه الحرف الأفرنجي ( ٧ ) تنفذ  
عادة داخل دائرة فى أوضاع متعددة .
- كريــــــــــــــم : الخالص من اللؤم ، ثم أطلق بدلالات مختلفة منها  
الإشارة الى صلة الأخوة ، البحث ص ٢٢٠ .
- كنــــــــــــــدة : إحدى مكونات الطباق النجمي حيث ترتب إشعاعيا حول  
المركز ( الترس ) .
- كنــــــــــــــة : أنظر جزوه .
- كــــــــــــــوز : الوعاء الذى يصب فيه الماء ثم يشرب منه .

## ( ل )

- لالــــــــــــــة : أنظر سوسن .
- لحــــــــــــــام : مادة معدنية تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك  
التي ينصهر عندها المعدن المراد لحامه ، البحث ص ٥٢-٥٠ .
- لــــــــــــــوزة : شكل هندسي رباعي الأضلاع يرتب حول الترس فى الطباق  
النجمي بشكل إشعاعى ، بحيث تقع أطرافه على محيط  
دائرة حقيقية ، البحث ص ٣٠٩ .

## ( م )

- ماســــــــــــــورة : أنبويه طويلة مجوفة .
- مالــــــــــــــك : خلاف المملوك ، وهو من الألقاب الملكية فى العصر  
الإسلامي التى ترد مفردة ومركبة ، البحث ص ٢٢١ .
- مبــــــــــــــرة : الاداة التى يوضع فيها الجمر والعود ليتبخر به .
- محمــــــــــــــس : الاداة التى يحمس فيها البن والحمص وماشابه ذلك .
- مخرطــــــــــــــة : الآلة التى يخرط عليها .
- مديــــــــــــــن : أنظر باره
- مرزبــــــــــــــة : آلة تستخدم للطرق .
- مروحة نخيلــــــــــــــة : ورقة نباتية ثلاثية الفصوص .
- مزهريــــــــــــــة : الوعاء الذى توضع فيه الزهور

مساعد اللحام : محلول مكون من حامض الهيدر وكلوريك وقطع التوتيا

البحث ص ٥١ .

مسمار : كل مايدق ليدخل فى جزئين ، بغرض توصيلهما ببعضهما

مصباح : أنظر سراج .

مصباح الظلام : نعت به الرسول صلى الله عليه وسلم الذى حمل مشعل

الاسلام مبددا به ظلمات الجاهلية ، البحث ص ٢٢١ .

مطبقية : عدد من الطاسات التى توضع فوق بعضها بين قائمين

بعد وضع صنف مختلف من الطعام فى كل طاسة .

مطحنة : الآلة التى يسحق فيها .

مطرقة : الاداة التى يطرق بها على المعادن .

مظفر : من الظفر وهو النصر ، بمعنى أن المتلقب به . نظرا

لتقواه وصلاحه فقد أيده الله ونصره على الأعداء ،

البحث ص ٢٢١ .

معلم : إسم لوظيفة أو لقب للصانع الماهر الذى يتمتع

بشيء من الاشراف على غيره من الصناع ، أو كان له

فضل فى تعليم غيره من أبناء حرفته ، البحث ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

مغراف : الوعاء الذى يغرف به الماء .

مفتاح : وحدة هندسية على شكل ( Z ) فى الخط الافرنجى ،

البحث ص ٣٢٢ .

مقصية : وحدة هندسية عبارة عن خطين متوازيين يتداخلان مع

بعضهما بما يشبه شكل المقص ، البحث ص ٣٢٣ .

ملعقة : أداة يتناول بها الطعام .

ملقاط : أداة يلتقط بها الفحم وقوالب السكر والثلج .

مملحة : الأداة التى يحفظ فيها الملح .

منتصب : أحد المكونات الرئيسية للطغراء ، والمنتصبات هى

مدات الألف واللام فى الطغراء .

منزلة : انظر كندة .

مهز : الذى يوضع فيه الطفل ، شريطة أن يكون قابلا للحريك .

مؤيد بنصر الله : أنظر مظفر

نہیں۔ اس : اُنظر سراج •

نَجْفَة : أنظر ثريا .

( ن )

نيلا\_\_\_\_\_و : أسلوب صناعي ينفذ بالمعادن وخاصة الفضة ، حيث

تحفر الأشكال الزخرفية المرغوبة على سطح المعدن

ثم تملأ بمادة سوداء اللون ، البحث ص ٦٢ - ٦٤ .

( ५ )

**هـ\_\_\_\_\_ون :** وعاء معدني مجوف يطحن فيه .

( ۹ )

والله ————— : يشير الى الأم ، البحث ص ٢٢٢ .

وزير : كلمة عربية اختلف في اشتقاقها ، والوزير هو الذي

يعاون الحاكم ، البحث ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

**وكيــــــــــــل : الذى ينوب عن آخر فى القيام ببعض أعماله . البحث**

• ص ۲۲۳

( ۵ )

**یشـــــــــــــــم : حجر کریم قریب من الزبرجد لکنہ اکثر شفافیۃ و صفا**

منه ، وأجوده الرزین ثم الأخضر فالأبيض . آدی شیر:

• ن • م • س • ص ١٦٠ - ١٦١ •

(۲) معجم الفقاظ الأواني والأدوات  
المعدنية  
(عربی - ترکی - فارسی - انجلیزی)

## معجم رقم

( ٢ )

## معجم بالفاظ الاوان المعدنية

( عربي ، تركي ، فارسي ، انجليزي )

جمع وتصنيف ومقابلة ناصر بن علي الحارثي

رقم مسلسل	اللفظ			
	العربي	التركي		الانجليزي
		قديـم	حديـث	
١	ابريق	ابريق	ibrik	Ewer
٢	براد	شايد انلق	Caydanlik	Tea-pot
٣	تبسى	تبسى	Tepsi	Saucer
٤	تعليقه	آصقى	Aski	Pendent
٥	تفسيره	-	-	-
٦	ثريا	آويزه	Avize	Lantern
٧	جزوه ، كنگه	جزوه	Cezve	Coffee-Pot
٨	حنفيه (زير)	-	Serbet	Tap Cock
٩	دله	گوگووم	Gugum	Coffee-Pot
١٠	دورق	صراخى	Surahi	Water Jar
١١	زبدیه	جانق	Canak	Pot
١٢	زمزمیه	مطره	Matara	Flask
١٣	سحاره	صندوق	Sandik	Casket
١٤	سکریه	شکرلک	Sekerlik	Suger bowl
١٥	سکین	بیجاق	bicak	Knife
١٦	سلطانیه	سلطانیه	Kapakli-Tas	Tureen
١٧	سموار	سموار	Semaver	Samovar
١٨	شمعدان	شمعدان	Samdan	Candle Stick
١٩	شوکه	جاتاک	Catal	Fork
٢٠	صبا نه	صابونلق	Sabuluk	Soap Holder
٢١	صحن	طبق ، صحن	Tabak, Sahan	Plate
٢٢	صینیہ	سینی	Sini	Tray
٢٣	ظرف فنجان	فنجان قابی	fincan kabi	Cup Holder
٢٤	طاسه	طاس	Tas	Bowl

اللفظ					ترتيب
الانجليزية	الفارسية	التركية		العربية	
		حديث	قديم	آصيل ومغرب	
Basin	تشت	Legen	لگن	طست	٢٥
Boiler	آبجوشی	Su Kaynatacagi	گوگوم	غلايه	٢٦
Cauldron	ديک	Kazan	قازان	قدر	٢٧
Rose Water	کلاب دانی	Gulebdan	قولبدان	قمقم	٢٨
Lamp	چراغ	Kandil	قندیل	قندیل	٢٩
Cup	کاس	Kupa	کوب	کاس	٣٠
Brazier	منقل	Mangal	منقل	کانون	٣١
Ladle	کفگیر	Kepce	کچه	کبشه	٣٢
Diwan	تخت	taht	تخت	کرسی العرش	٣٣
Jug	کوزه	Testi	دستی	کوز	٣٤
Incense-Burner	خوشبویی دانی	Buhurdan	بخوردانلق	مبخره	٣٥
Coffee Roaster	تاوه	Tava	طاوه	محمس	٣٦
Vaze	گلدانی	Vazo	وازو	مزهریه	٣٧
Tiffin	طعام دانی	Safer Tasi	سفر طاسی	مطبقیه	٣٨
Mill	آسیا	Degirmen	دکر من	مطحنه	٣٩
Spoon	قاشق	Kasik	قاشوک	ملعقه	٤٠
Dipper	آبگیر	Masrapa	مشربه	مغراف	٤١
Tong	آتشگیر	Masa	ماشه	ملقاط	٤٢
Salt Celler	نمک دانی	Tuzuluk	توزلق	مملحه	٤٣
Cradle	کھواره	Basik	باشیک	مهن (هندول)	٤٤
Mortar	هاون	Havan	هوان	هون (هوند)	٤٥

(۳) معجم مصطلحات طرق و تشکيل الأواني والأثاث  
المعدنية

( عربی - ترکی - انجلیزی )

## معجم رقم

( ٣ )

معجم بأسماء طرق تشكيل الاواني المعدنية

( عربى - تركى - انجليزى )

انجليزى	اللفظ				رقم مسلسل
	الترکى		العربى		
	حديث	قديم	المقترح	الشائع	
HAMMERING	DÖME	دومه	-	طرق	١
CASTING	DÖKÜM	دوكمه	-	سبك ، صب	٢
SPINING	TORNADA ÇEKME	طورنادا شكمه	-	خرط	٣
FILIGRÉE WORKE	TELKARİ	تلکارى	تشبيک	شفتشى	٤
-	-	-	توصيل :	- :	٥
SOLDERING	KAYNAK	قاينق	-	أ / تلحيم	
RIVETING	PERCİN	برشين	-	ب / برشمه	
SOLDERING	LEHİM	لحيم	-	ج / لحام	



(۴) معجم مصطلحات اسالیب تنقید و کلمات و الزخارف  
(عربی - ترکی - انگریزی)

## معجم رقم

( ٤ )

معجم بأسماء أساليب تنفيذ الزخارف والكتابات

بالأواظ المعدنية

( عربى - تركى - انجليزى )

اللفظ					رقم مسلسل
انجليزى	تركى		عربى		
	حديث	قديم	المقترح	الشائع	
INGRAVING	OYMA	أويمه	-	حفر :	١
-	KAZIMA	درين أويمه	-	أ/فائر(عميق)	
-	CALMA	-	-	ب / حز	
RELIEF	KABARTMA	قابرتما	-	ج / بارز	
-	-	-	-	د / مائل	
ENAMELLING	EMAYE	مينا	-	مينا	٢
NIELLO	SAVATLAMA	نيلى	تسويد	نيلى	٣
BLATING	TOMBAK	طومباق	-	طلاء	٤
STONE-SETTING	KAKME	ترصيع	-	ترصيع	٥
INLAYING		قاصد	-	تكفيت	٦
PERCIERS	KASME	كسمه	-	تفريغ (تخريم)	٧
REPOUSÉE	REPOUSÉE	قابرتما	دفع	ريبوسى	٨

ثانیا۔

اجبِ کدول  
رسول

(١) قائمہ بأسماء السلاطين العثمانيين

جدول رقم  
( ١ )

قائمة بأسماء السلاطين العثمانيين ( حياتهم ومدة حكم كل واحد منهم وشهرته )

الاسم	مولده	توليته المملوكه	وفاته	ممره			مدة سلطنته			شهرته
				١	٢	٣	١	٢	٣	
١ عثمان أرطغرل بن سليمان شاه التركمان	٦٥٦ هـ	٦٦٩ هـ	٧٢٦/٩/٢١ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
٢ أورخان بن عثمان أرطغرل	٦٨٠ هـ	٧٢٦/١/٢١ هـ	٧٦١ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
٣ مراد (الأول) بن أورخان	٧٢٦ هـ	٧٦١ هـ	٧٨١/٨/١٥ هـ	-	-	-	-	-	-	خداوند كار
٤ بايزيد (الأول) بن مراد الأول	٧٢٦ هـ أو ٧٢٨ هـ	٧٦١/١/٤ هـ	٨٠٥/٨/١٥ هـ	-	-	-	-	-	-	بلديرم
٥ محمد (الأول) بن بايزيد الأول	٧٨١ هـ أو ٧٨٦ هـ	٨١٦ هـ	٨٤٦ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي حلي
٦ مراد (الثاني) بن محمد الأول	٨٠٦ هـ	٨٤٦ هـ	٨٥٥/١/١٠ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
٧ محمد (الثاني) بن مراد الثاني	٨٢٣ هـ	٨٥٥/١/١٦ هـ	٨٨٦/٢/٤ هـ	-	-	-	-	-	-	ابو الفتح، وفغاري (الفتح)
٨ بايزيد (الثاني) بن محمد الثاني	٨٥٧ هـ	٨٨٦/٢/٢٠ هـ	٩١٨/٢/١٠ هـ	-	-	-	-	-	-	الولي
٩ سليم (الأول) بن بايزيد الثاني	٨٧٥ هـ أو ٨٧٥ هـ	٩١٨/٢/٢٧ هـ	٩٢٦/١٠/١ هـ	-	-	-	-	-	-	باور
١٠ سليمان (الأول) بن سليم الأول	٩٠٠ هـ	٩٢٦/١٠/١٧ هـ	٩٨٢/٨/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	القانوني
١١ سليم (الثاني) بن سليمان الأول	٩٢٦ هـ أو ٩٢٦ هـ	٩٨٢/٨/٨ هـ	١٠٠٢/٥/١٦ هـ	-	-	-	-	-	-	ساري سليم
١٢ مراد (الثالث) بن سليم الثاني	٩٥٢/٥/٥ هـ	٩٨٢/٨/٨ هـ	١٠٠٢/٥/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
١٣ محمد (الثالث) بن مراد الثالث	٩٧٤/١١/٧ هـ	١٠٠٢/٥/١٦ هـ	١٠١٢/٧/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
١٤ أحمد (الأول) بن محمد الثالث	٩٩٦ هـ أو ٩٩٦ هـ	١٠١٢/٧/١٨ هـ	١٠٢٦/١١/٢٣ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
١٥ مصطفى (الأول) بن محمد الثالث	١٠٠٠ هـ	١٠١٢/٧/١٨ هـ	١٠٤٨ هـ	-	-	-	-	-	-	الزاهد
١٦ عثمان (الثاني) بن أحمد الأول	١٠١٢/٢/١٠ هـ	١٠٢٦/١١/١٢ هـ	١٠٢٦/٧/١ هـ	-	-	-	-	-	-	كنج عثمان
١٧ مراد (الرابع) بن أحمد الأول	١٠٢٦/٥/٢٨ هـ	١٠٢٦/١١/١ هـ	١٠٤٩/١٠/١٦ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
١٨ إبراهيم (الأول) بن أحمد الأول	١٠٢٦/١٠/١٢ هـ	١٠٢٦/١١/١٢ هـ	١٠٥٨/٨/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
١٩ محمد (الرابع) بن إبراهيم الأول	١٠٥١/٩/٢٧ هـ	١٠٥٨/٧/١٨ هـ	١١١٤/٦/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٠ سليمان (الثاني) بن إبراهيم الأول	١٠٥٢/١/٢٥ هـ	١٠٥٨/٧/١٨ هـ	١١٠٢/١٠/٢٥ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢١ أحمد (الثاني) بن إبراهيم الأول	١٠٥٢/١١/٦ هـ	١٠٥٨/٧/١٨ هـ	١١٠٢/٦/٢٢ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٢ مصطفى (الثاني) بن محمد الرابع	١٠٧٤/١١/٨ هـ	١١٠٢/٦/٢٢ هـ	١١١٥ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٣ أحمد (الثالث) بن محمد الرابع	١١١٥/١/٢٣ هـ	١١١٢/٤/١٧ هـ	١١٤٩/٤/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٤ محمود (الأول) بن مصطفى الثاني	١١١٨/١/٢ هـ أو ١١٠٧/٩/٧ هـ	١١١٢/٤/١٧ هـ	١١٦٨/٢/٢٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٥ عثمان (الثالث) بن مصطفى الثاني	١١١٠ هـ	١١١٢/٤/١٧ هـ	١١٧١/٢/١٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٦ مصطفى (الثالث) بن أحمد الثالث	١١٢٩/١/١٤ هـ	١١٧١/٢/١٦ هـ	١١٨٧/١١/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٧ محمد (الأول) بن أحمد الثالث	١١٣٧/٧/٥ هـ	١١٨٧/١١/٨ هـ	١٢٠٢/٧/١١ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٨ سليم (الثالث) بن مصطفى الثالث	١١٧٥/٨/٢١ هـ	١٢٠٢/٧/١١ هـ	١٢٢٢/٦/٤ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي الهام
٢٩ مصطفى (الرابع) بن محمد الثالث	١١٩٢/٨/٢٦ هـ	١٢٢٢/٦/٤ هـ	١٢٣٢/٩/٢٨ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازي
٣٠ محمود (الثاني) بن مصطفى الأول	١١٩٩/١/١٢ هـ	١٢٢٢/٦/٤ هـ	١٢٥٥/٢/١٩ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣١ محمد (الأول) بن محمود الثاني	١٢٣٨/٨/١٤ هـ	١٢٥٥/٢/١٩ هـ	١٢٧٧/١/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٢ محمد (الثاني) بن محمود الثاني	١٢٤٥ هـ	١٢٥٥/٢/١٩ هـ	١٢٧٧/١/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٣ مراد (الخامس) بن محمد الثالث	١٢٥٦ هـ	١٢٥٦ هـ	١٢٦٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٤ محمد (الثاني) بن محمد الثالث	١٢٥٨ هـ	١٢٥٨ هـ	١٢٦٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٥ رشاد (محمد الخامس) بن محمد الثالث	١٢٦٠ هـ	١٢٦٠ هـ	١٢٦٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٦ محمد (السادس) بن محمد الثالث	١٢٧٧ هـ	١٢٧٧ هـ	١٢٦٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٧ محمد (الثاني) بن محمد الثالث	١٢٧٧ هـ	١٢٧٧ هـ	١٢٦٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-

اعتمد الباحث في هذا الجدول بصفة رئيسه على :

\* محمد ثريا : ن . م . س .

(٢) جدول يوضح درجة صلاة الصَّحُور التي  
تستخرج منها المعادن

## جدول رقم

( ٢ )

درجة صلابة الصخور التى تستخرج منها المعادن حسب تصنيف م.أ. بروتودياكوف

المجموعة	درجة صلابة الصخور	الصخر	معامل الصلابة
١	أعلى درجة من الصلابة	أكثر الأنواع صلابة مثل صخور الكوارتزيت والبازلت الكثيفة المتناسكة . بعض الأنواع الأخرى من الصخور ذات الصلابة الاستثنائية	٢٠
٢	شديدة الصلابة	صخور الجرانيت الشديدة الصلابة ، صخور بورفير الكوارتزيت ، التلين الصفحي السيلكوني ، الصخور الرملية والجيرية شديدة الصلابة	١٥
٣	صلبة	صخور الجرانيت . (الكثيفة) ، الصخور الرملية والجيرية الصلبة ، عروق الكوارتز ، الكونجلوميرت (الجلاميد) القوي ، خامات الحديد شديدة الصلابة	١٠
١٣	صلبة	الحجر الجيري القوي ، الجرانيت الضعيف ، الرخام القوي ، الدولوميت والبيرت والحجر الرملي الصلب	٨
٤	صلبة بقدر كاف	الصخور الرملية المادية ، خامات الحديد	٦
٤ أ	صلبة بقدر كاف	التلين الصفحي الرملي ، الحجر الرملي الصفحي	٥
٥	متوسطة	التلين الصفحي العلب ، الصخور الرملية الضعيفة ، الاحجار الجيرية الضعيفة ، الكونجلوميرت (الجلاميد) الضعيف	٤
٥ أ	متوسطة	أنواع التلين الصفحي الضعيف ، صخر المارل الكثيف	٣
٦	ضعيفة الى حد ما	التلين الصفحي الضعيف ، الاحجار الجيرية الضعيفة ، الطباشير ، الملح الصخري ، الجبس . التربة المتجمدة ، فحم الانشرايت ، المارل المادى ، الصخور الرملية المتفتتة ، التزلط والحصى المتناسك ، التربة بالحجارة	٢
٦ أ	ضعيفة الى حد ما	التربة ذات الحصى ، التلين الصفحي السهارة ، التزلط والحصى المتناسك ، الفحم الحجري الصلب ، التلين المتحجر	١,٥
٧	ضعيفة	التلين الكثيف ، الفحم الحجري الضعيف	١
٧ أ	ضعيفة	التلين الكثيف ، التربة الطينية ، التلين الرملي الخفيف ، الحصى	٠,٨
٨	ترابية	بقايا النباتات ، الخث ، التلين الرملي ، الرمال الرملية	٠,٦
٩	سائبة	الرمال ، الصخور السهارة ، الحصى الزئبق ، الفحم المستخرج ، التربة المكونة	٠,٥
١٠	مائعة	الرمال المتحركة ، تربة المستنقعات وغير ذلك من أنواع التربة الرملية	٠,٣

نقلا عن :

(٣) جدول يوضح خصائص المعادن التي صنعت  
الأواني والأدوات المعدنية منها





(٤) جَدُول يوضح خصائص الأحجار الكريمة  
التي رُصِّعَت الأواني والأدوات  
المعدنية بها